“95”

普通高等教育“95”国家级重点教材

中国电视文艺学

主编 张凤铸

电视文艺的发展历程

我国电视文艺的初创期
我国电视文艺的停滞期
我国电视文艺的复苏期
我国电视文艺的发展、兴旺期

电视文艺的审美特性

电视的涵义和本体特征
从比较中显示电视文艺的特征
认识特性、提高节目的文化品位

中国电视剧

电视剧：历史与观念
电视剧的审美特征
中国电视剧创作流变
不同体裁电视剧的创作特征

电视艺术片

电视艺术片的界定
电视艺术片的类型
电视艺术片的创作
电视艺术片的价值
电视艺术片编导的素质与修养

电视文学节目

电视文学概说
电视文学的社会价值
电视文学艺术特性
电视文学的样式

电视音乐节目

电视音乐的特质与类型
电视音乐节目的直播与录播
电视音乐片
电视剧音乐

音乐电视（MTV）节目

音乐电视（MTV）的滥觞与现代文化背景
音乐电视（MTV）创意的模式及规律

电视戏曲节目

电视戏曲概述
电视戏曲的类型与特征

电视舞蹈节目

舞蹈的类别
电视与舞蹈

电视评书节目

评书渊源
评书的走向与发展
电视评书的特点
电视评书的审美感受
电视评书的作用和贡献

电视综合文艺节目

电视综艺节目类型
春节联欢晚会
综艺节目主题及构思
确定基调和设计节目
综艺节目的结构模式
综艺文学台本的语言

电视文艺节目主持人

界定与概说
电视文艺节目主持人的特性
文艺节目主持人的外形修饰特性
文艺节目主持人与合作者

台港澳电视文艺

台湾电视剧的得失成败
台湾电视综艺节目的正负效应
港澳电视文艺的文化特色

北京广播学院出版社

"九五"国家级重点教材

中国电视文艺学

主　编　张凤铸

副主编　王雪梅

胡智锋

北京广播学院出版社

图书在版编目（CIP）数据

中国电视文艺学/张凤铸主编．-北京：北京广播学院出版社，1999.10

ISBN 7-81004-805-8

Ⅰ.中… Ⅱ.张… Ⅲ.①电视节目-艺术理论 ②电视节目-文学理论 Ⅳ.J90

中国版本图书馆CIP数据核字（1999）第29159号

中国电视文艺学

主　　编：张凤铸
责任编辑：陈友军
封面设计：宁成春

出版发行：北京广播学院出版社
北京市朝阳区定福庄南里7号　电话：65779405
或65779140　邮编：100024
经　　销：各地新华书店经销
排　　版：北京纪德文化艺术有限公司
印　　装：中国科学院印刷厂

开　　本：850×1168毫米　1/32
印　　张：20.25
字　　数：490千字
版　　次：1999年10月第1版　1999年10月第1次印刷
印　　数：1—3000

ISBN 7-81004-805-8/G·454　定价：35.00元

内容提要

该书是由张凤铸先生领衔的一项“九五”国家级科研课题，是由一批教授、副教授、专家、电视艺术家、博士、硕士生和第一线的电视编导集体编写的“九五”国家级重点教材。

首部《中国电视文艺学》的问世，具有开拓性的理论价值和学术价值。全书除绪论（代序）外，尚有14章和后记，全面、系统地叙述和论证了中国电视文艺的发展历程、审美特性、中国电视剧、电视艺术片、电视文学、电视音乐、音乐电视、电视戏曲、电视舞蹈、电视评书、综艺节目、节目主持人、台港澳电视文艺等，资料翔实，论述到位，特色鲜明，虚实结合，史论、例证、节目兼备，是大专院校文科学生、广播电视艺术学研究生和广播电视文艺工作者的必读教材或参考书。

目　录

绪　　论（代序）

第一节　电视文艺学的建立是历史的必然

20世纪即将离去，21世纪的曙光已照临人类的窗口。

20世纪是一个伟大的世纪，人才辈出，群星灿烂，成果辉煌。电视就是20世纪的伟大发明之一。电视的生成、发展、繁荣对人类社会的生活、习惯、思维、情趣、审美等都曾发生重大的影响，产生了不可估量的正负面效应。

20世纪是一个现代学术启蒙和发展时期，中华民族的仁人志士、豪杰英雄既继承、变革了中国五千年的传统学术文化，又吸收、融合西方的现代科技文化和人文思想。并一直探求振兴中华之路，富国强民之路。

世纪之交，和平与发展成为当今时代的主流。

世纪之交，经济、文化建设成为我国国计民生的基调。

我国有着40多年的电视事业建设的历史，

有着浩如烟海的电视文艺节目（作品）积累，也有一系列探讨电视文艺理论的论著的底子。因此，值此世纪之交，条件成熟了，中国电视文艺学的学科建设是时候了！现在是最好的时机和机遇。本书应时而出，应运而生，水到渠成，是电视事业发展的必然产物，也是现实的优越条件和撰稿者主观努力结合的成果。尽管它显得不够完善，不尽人意，但毕竟在新的学科建设上迈出了一大步。

一个民族要想站在科学的最高峰，就一刻也不能没有理论思维，就得有理论建树和实践的总结、升华。理论来自实践，又指导实践。马列主义、毛泽东思想和邓小平理论对认识、总结中国电视文艺事业发展中的一系列理论问题和实践问题具有无可争辩的指导意义。邓小平理论是一个博大精深的思想体系，马列主义、毛泽东思想、邓小平理论，是一脉相承的统一的科学体系。在当代中国，坚持邓小平理论，就是真正坚持马列主义、毛泽东思想。邓小平理论更贴近当前的电视实际，对中国电视文艺学的著述，具有更为实际的指导意义。众所周知，20 多年的我国电视发展速度和艺术质量的提高都是前所未有的。如今电视的传播之广、观众之多、容量之大、信息之新、影响之深，是举世罕见的。

电视是先进的、新兴的、最富影响力的大众传播媒介，是现代人观察和了解世界的主要渠道和窗口，电视把亿万个家庭的起居室和客厅变成了“家庭影剧院”、“百花园”、“体育场”、“电视大学”、“音乐厅”。电视是“智慧的魔盒”，电波万里，转瞬即至，声画纷呈，视听兼备，有声有色的诸种信息不绝如缕、长流不息。小小屏幕，承载古今中外，容纳宏观微观，荟萃文体百艺，和生活同步，与世界一体，化天涯为咫尺。

魔盒还在变，变得功能更多样、视听更清晰、观赏更方便……。电视正在与微电子、多媒体、数字化结缘，和信息高速公

路联网，一场以微电子技术为核心的信息革命和智能革命正如火如荼地展开，21世纪的电视插上高科技和人文思想的双翅，将纵横驰骋，扶摇直上九万里。总之，电视的未来发展前景是无限光明的。

国运昌，电视兴。20多年的改革开放，给电视带来了生机，带来了活力，带来了高速发展，为举世瞩目和震惊。中国电视已成为在众多媒介中最具影响力和领先地位，最为普及和现代化的、生气勃勃的传播手段。

1978年，我国只有35家电视台，电视观众总共才有8000万人，每千人中只有3台电视机。1996年，我国电视台多达3125家，形成无线电视、有线电视、教育电视台、经济电视台“四足鼎立”的局面。电视观众高达9亿多人。到1998年，我国已成为世界上首屈一指的电视大国，全国有3.17亿台电视机，上海、北京、广州等地的居民每家电视机的数量已超过1台以上，全国电视观众达到近10亿人。电视机年生产能力达到4000万台。各个省级电视台基本上已有了卫星频道。而中央电视台国际频道通过卫星已把信号传到全球绝大多数国家和地区，目前已有70多个国家和地区收看这套节目，有20多个国家和地区的有线电视台转播中国的电视节目。

20年间，中国电视剧从年产数十部（集），迅速发展至上万部（集），“飞天奖”、“金鹰奖”、“五个一工程奖”、“音乐电视大赛”、“青年歌手大奖赛”等获得社会的广泛关注。一大批国产电视剧和电视文艺节目走出国门，取得显著的社会效益和经济效益，成为外国朋友了解、认识中国和感受中国文化的重要渠道。中央电视台电影、体育、戏曲、音乐频道的开通，对丰富荧屏节目，加强各种文化形式之间的交流，促进文化事业的全面发展发挥了重要作用。从1983年开始的中央电视台春节联欢晚会成为全世界观众最多的一台节目，成了中国人除夕之夜的“仪式性”、

"民俗性"的不可或缺的节目，蜚声中外，影响深远。

电视文艺是电视的派生物，电视文艺的历史可以说是和电视的历史一样的长短，历史以无可辩驳的事实告诉人们：电视问世之日，正是电视文艺诞生之时。

1936年11月2日，英国在伦敦市郊的亚历山大宫，开办了世界上第一座正正规规的电视台，揭开了世界电视史的序幕。该台开播之际，便是电视文艺出台之时，一场规模盛大的歌舞演出在BBC首次直播。这场歌舞本身也许并无特别新奇之处，最令人惊奇之处在于：它是人类发展史上第一次突破剧院的围墙，被远距离的场外观众同步看到、听到的电视文艺演出。这是彪炳史册的日子：1936年11月2日是世界电视诞生日，也是电视文艺开始日。

中国的电视史也与此相似，北京电视台（中央电视台的前身）于1958年5月1日试播之日，也是电视文艺首次推出之时，当时播出的文艺节目有诗朗诵《工厂里来的三个姑娘》、《大跃进的号角》和舞蹈《四小天鹅舞》、《牧童和村姑》、《春江花月夜》等，可见电视文艺是和电视母体与生俱来的。

电视的诞生和崛起，在人类传播史上和文化、艺术史上都是一次革命。人类的传播史大体是沿着口语传播、印刷传播和电子传播三大阶段演进的。一部人类文明和传播史都是不断突破时间和空间限制的历史。从结绳、堆石记事到呼叫、手势、烽烟、号角、鼓声报信，从语言、文字交流到电话、电报、广播、电影、电视、多媒体信息高速公路，空间和时间的局限一次次被突破、被拓展、被无限制地延伸。电视这一新兴媒介的出现，改变了人类的生活方式和生活习惯，大大地扩大了人类的视野。电视使自身所传播的信息和艺术为越来越多的人同步收看或欣赏。电视的出现、兴起和高速度、高质量地发展，改变和将继续改变我们对于"艺术"的传统看法。电视艺术是平民化的艺术，是大众化的

艺术，不是贵族少数人的专利，不是“通灵者”的独享，也不是“精英”们的“雅具”，它是属于人民大众的，属于广大电视观众的，是以俗为主，雅俗共享的大众传播工具。

电视文艺的特征之一，就是“距离感的消失”（杰姆逊语）。随着科学技术的不断进步，电视将成为真正意义上的“时空隧道”、“思接千载，视通万里”，囊括古今中外，宏观微观表现自如。电视为人类文明成果的全球交流和共享，提供了空前未有的便利条件。

电视文艺，从无到有，从小到大，从黑白到彩色，从低级到高级，从简单到复杂，从单调到丰富，从微波传送到微波、电缆和卫星传送并举，从区域到全球，逐渐成为最具活力、潜力和表现力、影响力、吸引力的现代性艺术。如果说人类曾经走过了壁画、神话、诗歌舞合一、雕塑、文学、戏剧、建筑、音乐等各领风骚几百年、几千年的时代，如今电视文艺由于品种繁多、形式层出不穷，演员、新秀竞相出台，观众艺术欣赏求新追奇，因此，一个品种，一个栏目，一个演员往往只能各领风骚三五年，有的甚至各领风骚数十天，便偃旗息鼓了。可见，当代的电视艺术已从区域文化转向全球文化；从书斋文化转向市场文化；从稳态形式转向动态形式；从远距离过去时时空转向同步性的现在时、进行时时空；从界限分明的单一性艺术形态转向信息量丰富的综合性艺术形态；由垄断性的贵族文化艺术转向平等性的大众文化艺术。

电视被誉称为20世纪下凡的“电子缪斯”（电子女神），她的下凡和普及，她的发展和繁荣，对人类的精神生活发生了不可估量的巨大作用和影响。如果说电视的发明和发展使地球成了一个小小的电子村落，那么，电视文艺则成了全体村民永恒的节日——在这个长流不息的节日里，人们载歌载舞，陶醉在对真、善、美的无限体验和憧憬之中。世界变小了，人类的视野却变宽

了。人们宛如电子村的热情观众，贪婪地观赏着荧光屏上纷至沓来、千姿百态的电视文艺。“电视，不仅仅是让大家方便地看到了新闻，享受了艺术，而且整体地改变了亿万人民的文明结构和生态方式，改变了一个民族的精神空间和生存空间，历史上有哪一次文化传播方式和接受方式的变革，有这一次巨大?”①

20世纪80年代曾有过一场“电视是不是艺术？电视文艺有没有独立品格——自己的美学”的争论。当时有些电影界人士持否定态度，认为“就电视的目前发展状况来看，把它作为一种新艺术的诞生来礼赞，似乎还嫌为时过早，‘电视不是艺术’，‘电视无美学意义可言’”……这不禁使人联想到20世纪初期，人们对电影也有过是不是艺术的那场争论。但随着格里菲斯的《一个国家的诞生》、《党同伐异》等里程碑式的经典影片的诞生，电影终于走进了艺术圣殿，坐上了第七艺术的金交椅。如今，电视艺术的独立的品格已被中外学者和广大观众确认。电视经典作品层出不穷，电视艺术论著不断涌现，电视系列丛书前后四五套陆续问世，电视艺术专业已在不少高等院校开办。经过多级专家论证和国务院学位委员会通过，中国教育部于1998年公布了新设“广播电视艺术学”硕士研究生专业等的新决定。1998年，国务院又批准了北京广播学院建立“广播电视艺术学”博士点的申请，这是我国首次建立的惟一的“广播电视艺术学”博士点，北京广播学院已于1999年上半年正式招收了“广播电视艺术学”博士研究生，这是中国广播电视发展史上具有里程碑意义的大好事。它一扫“电视无学”等无稽之谈。长期的电视艺术实践告诉我们：电视有学，电视文艺有学，不仅有“学”，而且学问博大精深，大有可为。电视文艺领域是堪以造就一批博士、专家、学者、电视艺术家的广阔天地。

① 见余秋雨为汪天云等著的《电视社会学研究》序。

百年更迭，千年交替，新的世纪在呼唤我们；

理论滞后，实践急需，新的时代在催促我们。

加强电视理论建设，是百年大计，是基础工程、系统工程，急不可待，需抓紧规划和落实。让我们实施精品战略，推出精品力作，写出有分量的电视艺术理论著作，把一个繁荣兴旺的中国电视带入21世纪。

第二节 中国电视文艺学的研究对象和构想

中国电视文艺学有自己特定的研究对象。毛泽东同志在《矛盾论》中说："对于现象领域所特有的某一种矛盾的研究，就构成某一门科学的性质。"中国电视文艺学是一门新兴的社会学科，是一门研究中国一切电视文艺现象、传播活动及其规律的科学。

电视"文艺现象"复杂纷纭，主要指电视文艺节目现象；

电视"传播活动"环节较多，主要指从传播——收看——反馈的传播过程。

在现象中揭示出本质，在传播过程中总结出规律，并构建中国电视文艺学的理论体系，为建设有中国特色社会主义的中国电视理论大厦献上一石一木。我们的基本思路是：

一、"中国电视文艺学"以节目研究为重点，既有基础理论研究，又有应用理论研究，还有个案的节目微观分析，以及宏观的整体把握和历史描述，力求做到导向正确，突出重点，观点新颖，资料翔实，有虚有实，理论概括与艺术实践相结合。

二、"中国电视文艺学"是全新的学科领域，但有着数以千万计的节目积累为后盾。本书着眼于学科体系的建立。因为学科体系的建立，是一门学科成熟的表现，致力于新的学科体系的整体把握和理论建树，是一部专著或教材的价值所在。我们试图对大量的中国电视文艺现象、传播活动以及复杂、令人困惑的问

题，总结出带规律性的理论；对已经确认的别人总结出的规律性问题进行深入浅出的阐述；对深藏在频道、栏目、节目中的一些艺术规律尽量予以发掘、总结、提炼、升华，力求达到“学”的学术品格。

电视对艺术的介入，或者艺术对电视的介入，不仅改变了人们的艺术观念，而且催生出了一种极富时代性的集高科技、电视、艺术为一体的新艺术——电视文艺。

关于电视文艺，有人曾在美学上否认它的存在，这是不足为奇的。电影不也经历过一个艰难的合法化过程吗？况且当我们判断电视文艺的合法性时，我们所用的传统美学标准总是未免显得削足适履，尤其是对于这种目前发展得并不充分、并未完全发挥这一媒介巨大可能性的“成长期艺术”更不合适。考察一下“电视文艺”的概念使用情况，从而暂时确立一种约定俗成、各方认可的范畴，以便接下去探讨更为紧迫和重大而有价值的问题，也许是更为合适的态度。

1、“电视文艺，是指电视屏幕上播出的一切文艺节目的总称”——这几乎是一个统计学的用法，甚至是一个很霸道也很幼稚的用法。它之所以广泛流行，仅仅图个叫着方便，并无太多深意可供探讨。但在相当一部分人看来，这一用法有其合理的发生学依据，因为很显然，我们开始所列举的亚历山大宫那场演出并非一般的文艺节目，而是经过了电视摄像镜头的切割、选择，最后变成了“电视文艺”，正如卢米埃尔的《火车进站》最终是一部电影而非仅仅是火车进站一样。任何一种独立的文艺形式，只要经过电视的制作和播出，就不再等同于作为素材的原始演出(尽管只是最低限度的加工)。

2、“电视文艺，是指电视屏幕上播出的除电视剧外一切文艺节目的总称，包括文艺晚会、专题文艺、音乐节目、文学节目、舞蹈节目、戏曲、曲艺、杂技、竞技节目等等。”——这是一种

电视形态学的用法，在实际操作中，往往成为电视台的文艺部门与电视剧部门的分工依据。它也有它的发生学依据。一是因为电视剧比其他电视文艺节目更早地获得了独立，所以将电视剧单提出来作为一种大的节目形态，与电影、话剧、广播剧对称。二是它们的制作方式有很大不同。电视剧倾向于单机拍摄、后期剪辑的电影体制；电视文艺则倾向于现场切换的直播体制，更接近普通的文艺演出。但事实的发展证明，电视剧也可以多机切换、现场制作，文艺节目也可以单机拍摄、后期加工。两个方向上均出现了更具电视媒介特性的崭新艺术形式——室内剧和 Music Video，这就从根本上否定了这种原始用法。

3、“电视文艺，是指电视屏幕上播出的、具有电视特性的电视文艺节目。”——这是美学意义上的用法，它赋予这一用法下的电视文艺以一种独立的美学规范，以区别于现存的传统艺术（文学、戏剧、音乐、舞蹈、绘画、电影……）。这是一片需要美学提炼的丰富矿源，这种“电视文艺”并不以目前实际运行在屏幕上的文艺节目为当然必选，即它不仅仅靠电视媒介的工具性，而靠其恰当而富于潜力的运用来判断一个节目是“电视文艺”，还是其他。严格说来，这种美学意义上的“电视文艺”还包括那些尚未见于屏幕的“可能作品”。正如电影曾经呼吁过“纯电影”一样，电视界也在呼吁着纯“电视文艺”，赋予它独立的艺术语言、审美规则、创作机制、接受机制等，以支撑这座巨大而有些空洞的传媒大厦，树立“地位”意识。这种探讨和呼吁正在得到电视从业人员的回应，一度出现了“MTV、LTV、DTV、PTV”等等以 TV 作主词的有趣称谓，这和以往将 TV 作定语，将“音乐、文学、戏剧、诗歌”作主词形成了富有象征意味的对比。这种“TV”的主词地位的获得表明一种对电视独立艺术的“大跃进”式的号召，当然并不代表对媒介特性的事实和广泛的掌握（有些××TV 作品其实还是以前 TV××的变种，并未实

现真正的换位)。这种美学的用法正被越来越多人广泛接受，但它也有自己的缺陷。它否定了电视目前正处于成长期的未定型的客观现实，也否定了电视最大的品格就在于，它没有“纯粹”，只有无限“综合”和“吞并”的能力；它是在凸现别人时凸现了自己，而不是相反。这是符合历史和今天的发展事实的。

在第一种用法中，最大的优点在于约定俗成，一叫便知；在第二种用法中，仅仅用外来规范约束电视文艺显然是不够科学和不堪深究的；在第三种用法中，最大的优点在于，它立足于电视文艺的合法、独立地位（美学和分类学），从约定俗成上升到本体论层面，注意到了目前电视文艺创作中不尽人意的现实，提供了美学的宏观坐标和发展的极大可能性。

这种发展的极大可能性是有其高科技的支持的。今天，我们说电视已成为第一媒介，不仅仅意味着它的影响力和意识形态等方面的成功，在某种意义上，它也成了高科技的试验场、艺术潮流的引导者、创作手段的全能家。今天，电影甚至不惜“屈尊降贵”到电视这里来寻求支持——不仅仅是经济方面，也有艺术能力方面（而过去，电视是被视为“一堆管子”和“一只盒子”的)。今天，电视文艺已成为最少媒介限制的一种艺术品类，任何对它的界定都不能无视这种发展的可能性以免捉襟见肘。

基于这种认识，我们从历史与逻辑相结合、历时性阐述和共时性分析相补充的原则出发，综合第一、三种用法，扬长避短，提出了自己的“电视文艺”观，这种观点既尊重了电视文艺的发展历史，又从实际出发，限定了电视文艺的内涵和外延，具有实用性和前瞻性，以期在《中国电视文艺学》的开篇便建立一套让大家有“法”可依，有“章”可循的电视文艺范畴体系，目的并非盖棺论定，而是为了进一步探讨更加重要的其他美学问题。

所谓“电视文艺”，主要指运用艺术的审美思维，把握和表现主客观世界，通过电视声画语言，发挥电视本体特性，塑造鲜

明的屏幕艺术形象，给电视观众以认知、娱乐、教育、审美四位一体的综合艺术享受的电视节目类型。它涵盖了电视屏幕上播出的一切电视文学艺术样式，包括电视剧、电视艺术片、电视文学节目、电视音乐舞蹈节目、电视戏曲节目、电视曲艺节目、电视文艺专题节目、电视综合文艺节目、电视动画片、译制片与电视电影等。

电视文艺与电视一起诞生，半个多世纪来，它逐渐成为最具活力、潜力和表现力、影响力的当代性的艺术。电视文艺方兴未艾！它还在发展，还在探索，还在创造，它的领域无限宽广，它的前途无限光明。

三、“中国电视文艺学”，顾名思义，兼有“电视”、“文艺”、“学”三方面的特征和“中国”特色。力争做到既有学术价值，又有实用价值；既有科学性、系统性、实践性、理论性，又有稳定性和前瞻性。

四、本书既是学术专著，又力求达到具有规范性的教材特色，侧重于探讨电视文艺的基础理论和应用理论。既有“学”，又有“术”，以“学”为主，以“术”为辅，融电视艺术理论、电视文艺史、电视文艺节目批评为一体。

电视文艺，是一门实践性极强、创造性要求极高，与受众关系极为密切的艺术，又是多种高新技术和艺术相交融的综合艺术，同时也是需要多名创作人员、技术人员、制片人员通力合作的集体项目。因此，对它的研究，有别于对传统艺术的研究，需要有效的科学的研究方法的保证。自然科学、社会科学、人文科学在历史积淀中形成了众多科学研究的方法，这些都值得电视理论研究学习和借鉴，同时电视文艺理论研究面对自己独特的对象，也需要形成适合于电视自己的特殊研究方法。中国电视文艺理论研究经过多年探索、广泛地采用了各种研究方法，最值得注意的是把握、协调一些相互对立而又相互补充的研究方法之间的

关系。

1、逻辑研究与实证研究的关系。所谓逻辑研究方法，指的是以理论假定、逻辑演绎来进行研究的方法。所谓实证研究方法，指的是以实证调查、量化归纳来进行研究的方法。对于电视文艺这一研究对象而言，既需要对其艺术创作规律、传播规律进行大胆的理论假定和抽象，也需要对其艺术经验、传播效果进行实证归纳。如果重逻辑而轻实证，未免陷入空泛，缺乏针对性；如果重实证而轻逻辑，则可能就事论事，难有理论升华。要将二者结合起来，才能出成果。

2、宏观整体与微观个案的关系。宏观整体的研究方法着眼于“面”，微观个案的研究方法着眼于“点”。最好的研究方法应是体现二者的结合，即“点”和“面”的结合。

3、历史研究与比较研究的关系。历史研究的方法，是在“纵”的历史发展长河中，界定研究对象的位置、价值；比较研究的方法，则是在“横”的同类研究对象比较中，界定对象的位置、价值。将二者结合起来，可以使人们的理论研究摆脱某些偏见的束缚，既不盲目迎合某种“经典”理论原则，又不盲目陶醉于“本位”主义的偏狭之见。

4、虚与实、理论与实践的联系。中国电视文艺学是一门实践性很强的应用学科，它包括历史、理论和艺术实践（节目）三部分内容。电视文艺历史不长，半个多世纪的世界电视文艺史是既成事实的艺术实践，它开启后来理论，它印证当下艺术实践，只有站在前人的肩膀上我们才能站得高、望得远、看得准，总结得透彻。一切创造都是历史的延续。事物的存在方式和运动状态，有“史态”、“现态”和“趋态”三种。本书力求虚实结合，“虚”，指的是观点、理论、见识和导向；“实”，指的是现象、实践、节目和材料。我们要以“实”为基础，以“虚”为旨归，做到观点和材料的统一，理论和节目的统一，本质和现象的统一，

“史态”、“现态”和“趋态”的统一。

第三节 人才培养和队伍建设

人才培养和队伍建设是迫在眉睫的大事情。

《中共中央关于教育体制改革的决定》中指出：“今后事情成败的一个重要关键在于人才”。

要着眼于中国电视事业广阔的发展前景，人才是电视文艺事业可持续发展的基本条件。面对知识经济、知识创新和信息时代的大趋势，我们必须有一支政治强、业务精、纪律严、作风正、素质高的队伍与之相适应。提高电视文艺的宣传、技术、艺术等各方面的工作质量，根本的措施是提高人的质量，提高电视文艺工作者的思想政治素质、业务素质、身体素质和心理素质。

制约电视文艺质量上不去的因素很多，其中关键是队伍赶不上，人的素质跟不上。人们越来越清醒地认识到：电视艺术人才的培养和提高，是关系到能否出精品，以及亟待解决的平庸之作泛滥现状的严峻问题。现在从中央电视台到地方电视台都注意人才培养和队伍建设，力求实现“人才兴台”、“高智能出精品”的战略，这是令人欢欣鼓舞的现象，是决策者有远见卓识的表现。

针对我国电视文艺队伍的实际情况，我们认为，一个高素质的电视文艺工作者至少应具备下面的一些素养：

第一，要有良好的思想政治修养。

1、电视台是党的喉舌、政府的喉舌、人民的喉舌、群众的喉舌。目前，各台都在考虑和提出治台兴台的种种战略决策，如实施以导向为根本的宣传战略和以品牌、精品为核心的经营战略，坚持团结、稳定、鼓劲和正面宣传为主的方针，确保“帮忙而不添乱”，进一步强化喉舌意识和服务职能，进一步落实江泽民主席提出的四句话：“以科学的理论武装人，以正确的舆论引

导人，以高尚的精神塑造人，以优秀的作品鼓舞人”。

2、我们要以邓小平的理论为指导，加强电视从业人员的政治思想修养。

3、1979年，党的十一届三中全会召开的第二年，在全国第四次文代会上，邓小平同志在祝词中明确指出：“同心同德地实现四个现代化，是今后一个相当长的时期内全国人民压倒一切的中心任务，是决定祖国命运的千秋大业”，“人民需要艺术，艺术更需要人民”，“英雄人物的业绩和普通人们的劳动、斗争和悲欢离合，现代人的生活和古代人的生活，都应当在文艺中得到反映”。邓小平同志深刻地总结了艺术创作正反两方面的历史经验，对文艺与四化的关系、艺术主体与艺术客体的关系、政治与艺术的关系以及党的领导与艺术家的责任的关系等，作了全面的阐述。这篇祝词，突出体现了党的十一届三中全会的精神，贯穿了“解放思想、实事求是”的思想路线，既是对马列主义、毛泽东思想的继承与发展，同时也是新时期构筑有中国特色的社会主义创作思想体系的开篇和序言，为中国的文艺创作，尤其是对电视文艺创作提供了指路的明灯。

4、历经20多年栉风沐雨的改革开放，祖国面貌日新月异，建设成就惊天动地。举国上下政治稳定，经济发展，社会进步，综合国力显著增强，世界地位明显提高，以无可比拟的磅礴气势屹立在东方，经受了亚洲金融危机的挑战和严峻考验，满怀信心地把建设有中国特色社会主义事业全面推向21世纪。

电视文艺工作者要有很强的爱国心和社会责任感，要有较高的理论修养和政策水平，坚持正确舆论导向，坚持为人民服务，为社会主义服务的方针，努力创作优秀节目，报效时代，报效人民。

第二，要精通业务。

精通业务，是做好本职工作的保证和基本条件。

从世界形势来看，以信息科学为前导的新一轮科学技术革命突飞猛进，全球化市场经济格局正在形成，知识经济已见端倪，电波战和电视行业的竞争将日趋激烈。科学技术是第一生产力，它推动了社会向前发展，也推动了电视文艺事业不断地前进。"往往是科学技术的发展给文艺的表达提供了前所未有的可能"，"从而开拓了文艺的新形式"①，新事物层出不穷，新电视艺术形式不断涌现，常办常新是电视艺术的规律之一。许多熟悉的东西变得陈旧了，要被淘汰了；许多陌生的、崭新的东西等待我们去开拓和熟悉。因此，加强业务学习，努力钻研电视专业业务，掌握电视文艺的创作规律，提高电视艺术表现技巧，增强可观赏性和艺术感染力是当务之急，决不可懈怠。电视是科学技术和诸种艺术的结晶。综合性和多功能是电视的本体特征。电视是先进的传播技术手段和新闻、艺术、专题、百科知识、经济信息、文教体育、服务项目等结合在一起的综合体；它是时间和空间、画面和声音、视觉和听觉的综合的极大延伸，开拓了人类审美的视野和境界；它是构成因素的综合，即集形、光、声、色、字、景、物、人等多种造型元素于一身，"它本身综合了电影、戏剧、小型杂志种类的特点，还同文学和音乐有密切的联系。"② 它是多种行当的综合，打破了文艺品种和行当分工的界限，集编、导、演、摄、录、化、道、服、美工、特技、制片等于一体，熔娱乐性、欣赏性、知识性、新闻性、广告性、服务性、信息性于一炉；它是"一门艺术兼大规模交流思想的工具"，既具有新闻属性，又具有艺术属性，为亿万观众打开一扇扇观察"世界各地"、"环球天地"、"动物世界"、"神州风采"、"东西南北中"、"百花园"的窗口，坐收教化、益智、增知、娱乐、审美、服务之利。

---

① 钱学森：《科学技术现代化一定要带动文学艺术现代化》。

② ［苏］奥夫相尼柯夫·拉祖姆内依主编《简明美学辞典·电视条目》。

精通业务，要做到“三过硬”，即笔头、口头、镜头过硬。文字、语言能表达流畅，能写好文章；能流利地运用普通话进行人际交流；能运用摄像机精巧构图；要掌握“六语”，即较熟练地掌握母语——汉语；熟练掌握一门外语；熟练掌握蒙太奇语言；熟练掌握音乐语言；熟练掌握电脑语言；熟练掌握形体语言。

第三，要有吃苦耐劳的精神。电视文艺工作不像一般人想像的是一个风光的职业，它更多的是艰辛、是奉献，因此一定要有吃苦耐劳的精神。

第四，要有团队精神。电影电视不是光靠哪一个人的能力就能单独完成的，它需要有一群人通力合作，共同完成，这就要求其中的每一个人都要具有团队精神，要善于同他人相处协作。

第五，要有创新精神。电影电视的发展日新月异，受众的水平不断提高，这都要求影视工作者有敢为人先的精神，作为目前影响力最大的电视媒介来说，它应该具有一种开放意识，改革精神，开拓精神，要做到这一点就要求我们的电视工作者一定要有创新精神。

世纪之交，整个世界都在经历一场深刻的变革，电视文艺事业也不例外。今天，我们已经感受到了在即将到来的21世纪中，电视将面临的进一步发展的重大机遇和严峻挑战，电视将在21世纪的社会发展和人类生活中产生巨大的影响。让电视文艺之花在新世纪中开得更加灿烂夺目。让我们在党中央的领导下，高举邓小平理论的伟大旗帜，团结奋斗，兢兢业业，共同完成历史与时代赋予我们的崇高使命!

第一章　电视文艺的发展历程

第一节　我国电视文艺的初创期（1958—1965）

电视文艺是以先进的电子技术为传播手段，以电视独特的声画造型为表现方式，运用艺术的审美思维，对各类文艺作品进行加工、综合、创造，通过塑造鲜明的屏幕形象，达到以情感人为目的的特殊屏幕艺术形态。它具有视听艺术的综合性和广泛的群众性。除广大观众喜闻乐见的电视剧之外，还有根据传统文学形式加工制作的电视小说、电视散文、电视报告文学、电视诗歌等。常见的则是专题文艺节目、专题文艺晚会、综合文艺晚会、各种文艺竞赛性节目，各具特色的电视文艺专栏节目和根据实况演出加工而成的各类文艺节目。一次文艺节目的播出可以拥有数亿的观众，电视文艺可以把小小的电视屏幕变成世界上最大的舞台。电视文艺是随着电视媒体的出现而出现的，第一次同人类见面的电视台：1930 年的英国广播公司，它是以文艺节目的转播而开始

自己的运作的。综观世界各国的广播电视媒体，一般都以新闻、文艺两种节目形态起手，然后才逐渐繁衍出多种电视节目。这一点在中国也不例外。

中国的电视事业起始于1958年，北京电视台（中央电视台之前身，因当时接收范围仅限于北京市区几十平方公里，故只能以北京电视台命名。）于创建之初，便有文艺组的建制。1958年5月1日是国际劳动节，当晚的19时整，首都上空出现了中国电视信号。北京仅有的50台电视接收机的荧屏上，出现了一幅以广播大厦模型作为背景的图案，醒目的“北京电视台”台标和开始曲交相呼应。时政新闻播出后，便是电视文艺节目。试播第一天的文艺节目，是在一间约60平方米的由会计室改建的小演播室内直播的。其节目有中央广播实验剧团表演的诗朗诵《工厂里来的三个姑娘》，北京舞蹈学校演出的舞蹈《四小天鹅舞》、《牧童和村姑》、《春江花月夜》。节目虽称不上丰富多彩，但毕竟是第一次成功的尝试。试播结束之后，新华社为此发了一条电讯，向世界宣告新中国的第一座电视台已于5月1日诞生。

1958年6月15日，北京电视台播出了我国第一部电视剧《一口菜饼子》。该剧根据同名短篇小说改编，曾在广播电台播出，在舞台上演出过，这次却是以直播电视剧的形式搬上荧屏。全剧以一块枣丝糕和一口菜饼子为贯穿线进行忆苦思甜的教育。虽然演播室里的布景很简陋，只搭了一座破窝棚和少许道具，但整个程序却是按一种电视化的手法进行操作的。信号发出，演员在表演区表演，两部摄像机拖着长而粗的电缆开始拍摄，其他工作人员屏声敛气、各司其职。随着图像信号和伴音信号不断传送到控制室，导演在控制台上，眼睛盯着几台监视器的图像，耳朵注意听着话筒传来的伴音信号，按照事先设计和排练过的镜头本，指挥图像的组接，声画同步、一气呵成。

《一口菜饼子》的成功播出，在电视剧的探索方面有几点值

得注意：一是戏剧中的姐姐作为第一人称叙述者，采用了广播剧的手法，类似于电影的画外音；二是为了烘托气氛，说明环境，插入了一些外景的空镜头；三是采用了蒙太奇手法，拍摄的角度、景别都有变化；四是演员的调度和表演都是围绕镜头的要求处理。这些手法不仅突破了舞台剧的局限，而且如多机拍摄、音画同期同步、艺术表演一次完成等创作经验对今天的电视室内剧的制作仍有借鉴意义。

1958年6月26日，北京电视台进行了第一次剧场转播，充分发挥了电视即时传真的特性，让电视观众在同一时间内收看到了剧场演出的现场实况。当天转播的内容是革命残疾军人演出的一组文艺节目。此后如梅兰芳主演的《穆桂英挂帅》，尚小云主演的《双阳公主》，周信芳主演的《四进士》，马连良和张君秋合演的《三娘教子》，张君秋、叶盛兰和杜近芳合演的《西厢记》等，都是通过剧场转播与广大观众见面的。此后，剧场文艺演出的转播成为了当时电视文艺的主要形式之一。

1959年国庆期间，北京电视台转播了前来参加演出的苏联芭蕾舞团表演的《天鹅湖》，乌兰诺娃主演的舞剧《吉赛尔》和《海峡》的片断。外国文艺从此成为中国电视文艺的一个组成部分。是年国庆，北京电视台还第一次进行了大规模实况转播活动，让电视观众同步目睹与欣赏了天安门广场国庆10周年大型文艺晚会的盛况。此后，每逢国际劳动节和国庆节，北京电视台都要实况转播这里的焰火文艺晚会，而且规模越来越大。

1960年北京电视台首次在演播室里排练、播出了综合性春节文艺晚会，有诗朗诵、相声、戏曲、歌舞等，这就是后来流行的大型文艺晚会的雏形。这年，北京电视台新建了600平方米的演播室，演播条件和艺术加工能力有所进步，像小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》，在处理解说词、组接镜头和插接戏曲（越剧）影片片断等方面都做了十分有益的尝试和创新（编导：黄一

鹤)。此外，舞蹈《赵青独舞》、甬剧《半把剪刀》、话剧《七十二家房客》等文艺节目，都运用电视手段进行艺术再创造，丰富了电视文艺节目类型和节目的艺术表现力与电视化。此后，播出这类经过电视化处理的戏剧成为了电视文艺的又一形式，它与剧场原样转播相比，上了一个新台阶。这类剧目还有在中央及地方电视台陆续播出的歌剧《刘三姐》、《洪湖赤卫队》、《江姐》，京剧《红灯记》，评剧《双玉蝉》、《祥林嫂》，昆曲《李慧娘》，川剧《燕燕》，话剧《伊索》、《雷雨》等。

播放电影和纪录片一直是电视文艺的重要内容之一，从北京电视台的第一天试播，便有故事影片的播出。1959 年国庆期间，北京电视台前后播映了 4 部重点发行的献礼片和 4 部大型纪录片。故事片是《林则徐》、《风暴》、《老兵新传》、《我们村里的年轻人》；纪录片是《英雄战胜北大荒》、《第十个春天》、《远征沙漠》、《红光照山村》等。

1961 年 8 月 3 日，北京电视台首次举办了以“笑”为主题的专题晚会，内容是北京和天津的相声演员表演的相声。第二次《笑的晚会》于 1962 年 1 月 20 日举行，仍以相声为主，增加了其他喜剧性节目，以文艺茶座形式播出。1962 年 9 月 30 日播出的第三次《笑的晚会》，以电影、话剧演员表演小品为主，与前两次风格样式不同，侧重表演，减少了说唱，以此欢度国庆。这三次晚会试图突破现有文艺节目的局限，创作一些适于电视演播的喜剧节目，为探索电视文艺节目的新形式积累了有益的经验。

1961 年 12 月 11 日至 19 日，为庆祝著名京剧表演艺术家周信芳舞台生涯 40 年，北京电视台第一次进行大规模连续转播活动，转播了周信芳主演的《打渔杀家》、《乌龙院》、《打瓜招亲》、《宋世杰》、《张飞审瓜》、《斩经堂》、《四进士》和《海瑞上书》等剧目。如此大规模的连续专题转播，形成系列，造成声势，营造规模，在中国电视文艺史上尚属首次。

1961年1月4日，为庆祝《毛泽东诗词》出版，北京电视台举办了毛泽东诗词大型朗诵会。同年7月1日，又举办了毛泽东诗词欣赏晚会。在后来的特定历史时期内，为配合当时主要的政治活动，诗歌朗诵会这一形式在电视文艺中不时出现。它以诗为主，配合歌舞，诗情画意并存、歌声舞蹈纷呈；其间名家云集，朗诵家、歌唱家、舞蹈家各逞其能，交相辉映、相得益彰，成为我国电视文艺中一道引人瞩目的景观。

1964年12月底，北京电视台利用黑白录像机录制了常香玉主演的豫剧《朝阳沟》第二场和京剧《红灯记》中《智斗鸠山》一场，在迎接1965年元旦的文艺晚会中播出。这是我国电视媒体第一次使用录像播出的文艺节目。从此，电视文艺进入第二阶段，即从实况直播舞台演出向录像播出过渡。电视文艺借助录像技术既可保留节目，又可提高艺术质量，为丰富荧屏节目提供了良好条件。

我国的电视媒介从诞生之日起，就是党和国家的宣传机构，它不仅受国家经济形势的影响，而且意识形态领域的风云变幻，在电视文艺的领域中很快就能反映出来。“左倾”思潮的影响，从“社会主义教育”运动的开展而初见端倪。北京电视台自我检查了1962以来播出的文艺节目，在1963年11月形成的材料中，对一部分节目做出了错误的批判。如戏曲《红梅阁》、《李慧娘》、《钟馗嫁妹》等被称为“鬼戏”；《大登殿》宣传了“投敌思想、一夫多妻观念”；《莲花剔目》“宣扬个人主义”；《桑园会》、《汾河湾》、《武家坡》“宣扬封建道德”；音乐《晴朗的一天》（歌剧《蝴蝶夫人》选段）“有不健康情调”；《笑的晚会》则“低级粗鄙，思想不健康”等等。从这份材料可以看出，当时已用简单粗暴的扣帽子取代了严肃的实事求是的文艺批评，电视文艺遭到无端打击，“文化革命”的气息似乎已隐隐可闻。

虽然存在着各种条件的限制，加之政治及经济形势的影响，

可在短短的8年间，中国电视文艺从无到有、从小到大，仍然取得了很大的发展。不仅中央电视台的文艺节目崭露头角，而且地方电视台的文艺节目也初露锋芒。其中较为突出的上海电视台和广东电视台，其文艺节目的播出量都占节目总量的70%。在"文革"之前，广东电视台播出电视剧40多部，上海电视台播出39部，仅次于北京电视台的70多部。另外其他地区的电视台也由少到多地办起了富有民族特色的和地区特色的电视文艺节目。

这一时期的电视文艺经历了从简单到复杂，从低级到高级的发展过程。在表现手段上，从演播室实况直播到剧场演出直播再到初次尝试录像播出；在内容与形式上，以较为简单原始的转播电影、戏剧、歌舞、曲艺等既有艺术形式，到进行更富电视化特点的再创造和探索，对几乎后来的各种电视文艺形式都有涉足与尝试，为我国电视文艺的发展打下了良好的基础。特别值得一提的是直播电视剧，它是电视文艺初创期特有的产品，其整个发展历程也在这一阶段宣告结束。从第一部直播电视剧《一口菜饼子》，到1966年2月26日北京电视台播出的长达两小时的《焦裕禄》，直播电视剧走完了其发展历程。其间产生了我国的第一部电视诗剧《火人的故事》，第一部电视小品《穿花布拉吉的姑娘》，第一部较长的电视剧《新的一代》。直播电视剧，由于受直播和客观技术条件的限制，镜头和角度的变化不如电影自如，基本上是一个模式："一条主线，两三个景，四五个人物，七八场次，六十分钟，二百个镜头"，以内景为主，以近景为多。但它也具有制作时间短，反映现实生活快的优势，形成了我国电视剧的优良传统，并被后起的电视剧在更高层次上加以借鉴和吸收。

这一时期，电视文艺坚持为工农兵服务，为社会主义事业服务的方向，播出了大量的优秀文艺节目，丰富了人们的精神文化生活，深受广大观众的喜爱。但一段时间也存在"配合中心任务"的节目，存在标语口号式和图解政策的倾向，制作上简单、

粗糙，“直奔主题”，艺术质量较差，可观赏性较差。正反两方面的经验和教训，是值得认真总结和记取的。但一场波及全国上下所有领域的政治运动“文化大革命”打断了电视文艺的正常发展进程。

第二节　我国电视文艺的停滞期（1966—1976）

“文化大革命”使党、国家和人民遭受到建国以来最严重的挫折和损失。它首先从文化界开刀，电视文艺这一稚嫩的事业自然首当其冲，成为重灾区。“文革”初期，全国广播电台一律实行军事管制，地方广播电台停止自办节目，只能转播中央人民广播电台节目。全国大多数电视台也被迫停办，北京电视台（中央电视台）也有诸多限制和管制。

1966年5月，北京电视台（即中央电视台）作出关于宣传“无产阶级文化大革命”的一些安排，提出关于文艺节目播出的四项措施，要求编审人员加强政治责任心和阶级斗争观念，保证电视屏幕上大放鲜花，不播毒草。要求文艺节目树立正面典型、英雄形象，反映工农兵生活，属于样板的节目要反复播；要求紧密配合政治中心任务和重大节日的宣传活动，编选旗帜鲜明、战斗性强、小型多样的文艺作品；要求积极扶植工农兵及青年学生的业余文艺活动，设立“工农兵业余文艺”专栏。另外还详细规定了八类“坏节目”一律不播。这八类所谓的坏节目包括：“歪曲历史真实、专写错误路线的”；“歪曲英雄形象的”；“描写战争恐怖、渲染苦难、宣传和平主义”；“专写中间人物，丑化工农兵形象的”；“美化阶级敌人的”；“提倡资产阶级人道主义，宣扬人性论的”；“写谈情说爱、宣扬小资情调的”；“帝王将相才子佳人及鬼戏一类的传统剧目”等等。

这样，在“四人帮”文化专制主义的统治下，只有一家独鸣、一花独放。电视文艺的发展受到极大的破坏，充斥屏幕的是样板戏、语录歌、“文革”节目及偶尔一些带较浓政治色彩的外国文艺节目。

1967年1月1日，北京电视台在节目开始时首先播出毛主席像和毛主席语录，到2月4日又开始播出“敬祝语”：“让我们敬祝我们心中最红最红的红太阳、我们最敬爱的伟大领袖毛主席万寿无疆！”

《红旗》杂志1967年第6期发表了《欢呼京剧革命的伟大胜利》的社论，指出：京剧革命“给无产阶级新文艺的发展开拓了一个崭新的纪元”。1967年5月23日，北京电视台直播了《首都纪念毛泽东〈在延安文艺座谈会上的讲话〉发表25周年大会》。其纪念活动期间，京剧《红灯记》、《奇袭白虎团》、《智取威虎山》、《海港》、《白毛女》、交响乐《沙家浜》等8个样板戏同时在首都各大剧场、舞台演出，电视台相继播映，从此电视台几乎每天播放“样板戏”。从1971年10月起，又增播《龙江颂》、《杜鹃山》、《沂蒙颂》等剧目。从1971年11月18日起又变换手法，开始教唱“样板戏”选段。

“样板戏”是“文革”期间出现的极为复杂的文化现象。这批“样板戏”凝聚着当时很多艺术家的心血，具有一定艺术成就，但它被少数阴谋家所利用，被当作压制其他文艺的工具，这本身又起到了极坏的作用。

转播“文革”节目也是停滞期电视文艺的内容之一。主要节目有：首都红卫兵演出的大型音乐舞蹈《毛主席革命路线胜利万岁》，驻京部队“革命派”文体战士联合演出的歌舞《毛泽东诗词组歌》和《井冈山的道路》，中直所属音乐舞蹈学院联合演出的毛主席语录大联唱、大型交响合唱《毛泽东诗词组歌》、大型音乐舞蹈史诗《无产阶级文化大革命万岁》，北京工农兵体育学

院的“毛主席语录操”汇报表演，工农兵文艺节目《热烈呼唤全国山河一片红》。1976年5月16日转播的由《诗刊》社等单位联合主办的《歌颂文化大革命、反击右倾翻案风诗歌朗诵演唱会》成为“四人帮”“阴谋文艺”的最后表演。

电视文艺的停滞期，也播出一些外国文艺节目。这些节目都来自当时与中国交往密切的国家，其政治色彩很浓。如越南南方解放军歌舞团来华演出，阿尔巴尼亚地拉那市“一手拿镐、一手拿枪”业余艺术团访华演出，朝鲜大型歌舞《党的好女儿》，日本松山芭蕾舞团演出的《白毛女》和日本话剧《野火》等。1970年9月，为了庆祝越南民主共和国成立25周年，北京举办“越南电影周”，北京电视台先后播放了影片《英雄的昏果岛》、《上前方之路》等。这些水平不算太高的外国文艺节目竟让当时处于文化饥渴状态的中国观众颇为着迷。另外，每年的“五一”国际劳动节和“十一”国庆节，天安门广场举行盛大焰火晚会，北京电视台均进行了实况转播。

十年浩劫期间，国际上电视大发展，电视文艺也非常活跃，而国内的电视文艺却一片荒芜，甚至发生了倒退。但出于一定政治需要而进行的电视事业建设和技术更新，毕竟使电视文艺获得了几项收获。

1971年5月1日，转播焰火晚会的实况已能通过微波传送到20个省、自治区、直辖市，电视文艺的传播手段、传播覆盖面都在加强和扩大。

1973年4月14日，北京电视台开始彩色试播。8月1日，上海电视台开始彩色试播，成为全国第一个播出彩色电视节目的地方电视台。同时10月1日，北京电视台彩色节目转入正式播出，转播了首都人民国庆游园活动的实况。这次实况转播首次使用了国产的彩色电视转播车，同时使用了国产彩色磁带录像机。彩色电视比之黑白电视，有了质的飞跃，从而大大提高了电视文

艺的表现力和感染力。

十年动乱期间的电视文艺节目主要采取转播舞台演出实况的形式。但这时的转播工作做得比较细致，不再是早期转播时导演只写提纲式的镜头本，而是事先分好镜头，并写出详细的转播镜头本，分发给有关转播人员，做到心中有数，有章可循。这一做法提高了文艺节目转播的艺术质量和技术水平。

抢救国家著名艺术家的传统节目，迫在眉睫。1975 年前后，北京电视台调动彩色录像设备抢录了一批文艺资料，有著名相声演员侯宝林、郭启儒等表演的传统保留节目，有著名京剧演员李和曾、赵燕侠、谭元寿和著名粤剧演员红线女等人的拿手戏、精彩段子。这项工作一直进行到 1976 年秋。有些地方电视台也抢录了一批文艺资料，如天津电视台从 1976 年初开始，花了 5 个月时间，抢录了 50 多出传统戏曲节目，如京剧《蜈蚣岭》、《恶虎村》、《二堂舍子》、《打酒馆》；河北梆子《拾柴》、《柜子缘》、《挂画》等。这些行动为保存我国优秀的戏曲文化遗产立下了汗马功劳，使一些濒临失传的著名艺术家的代表作保留了下来，并在不久便到来的电视文艺复苏期派上了用场，安排在电视节目中播出。

第三节　我国电视文艺的复苏期 (1977—1978)

粉碎“四人帮”以后，我国的社会政治形势发生了巨大变化。全国人民人心大快、群情振奋，长期被禁锢的电视文艺也呈现欣欣向荣的景象。歌颂老一辈无产阶级革命家和庆祝粉碎“四人帮”的胜利的节目如雨后春笋；一批长期受到禁锢的传统剧目重放异彩；一些电视文艺新形式也涌现出来。

1976 年 12 月 21 日，北京电视台直播了《诗刊》编辑部主

办的诗歌朗诵音乐会实况。一批遭“四人帮”迫害的艺术家王昆、郭兰英、王玉珍、常香玉等登台表演，缅怀老一辈无产阶级革命家，纵情歌唱粉碎“四人帮”的伟大胜利。会上演唱了许多长期被禁的优秀革命歌曲，如《绣金匾》、《兄妹开荒》、《夫妻识字》、《洪湖赤卫队》等。演唱者一边流着热泪，一边表演，声情并茂、泪光点点；压抑已久的广大观众终于又听到他们喜爱的艺术家歌咏的诗歌和音乐作品，百感交集，产生了强烈共鸣。此后在1977到1978年两年间，北京电视台先后转播了大批此类节目。如1977年1月18日中央乐团演出的庆祝粉碎“四人帮”伟大胜利综合音乐会，北京电视台主办的专题文艺节目《我们永远怀念你啊，敬爱的周总理》、《诗刊》社主办的第二次诗歌朗诵音乐会，纪念周恩来总理逝世一周年文艺演唱会和诗歌朗诵会，鲁迅和郭沫若诗歌朗诵会，“亿万人民的心声——《天安门诗抄》”选播等。

1977年9月9日，转播了隆重纪念毛泽东逝世一周年文艺演出，并配合毛主席纪念堂落成大典，播放了电视片《毛主席在中南海住过的地方》，播出后在国内外获得好评。

在复苏期内，这类文艺节目政治色彩浓厚，符合当时的时代背景和人民需要，大多采用诗歌朗诵、独唱等直抒胸臆的艺术形式，深受观众欢迎。值得一提的是1978年11月7日，中央电视台转播了话剧《于无声处》，又录播了话剧《丹心谱》、《左邻右舍》等反映人民群众与“四人帮”进行斗争的艺术作品，引起观众的强烈共鸣。

思想的解放，禁锢的逐渐破除，使这一时期的电视文艺走上了复苏之路。恢复播映丰富多彩的文艺节目和各种形式的艺术作品，满足广大人民文化生活的多方面需求，是这一时期电视文艺的一大特色。

1977年10月18日，北京电视台陆续播出了湖南花鼓戏

《十五贯》，京剧《闹天宫》，昆曲《大破天门阵》和京剧《打渔杀家》等。1977年11月29日，北京电视台播出了南斯拉夫电视剧《巧入敌后》，这是"文革"后我国电视台播放的第一部外国电视剧。1978年1月27日，英国广播公司出品的电视连续剧《安娜·卡列尼娜》（10集）在北京电视台第一套节目中陆续播出。随后，又播出了日本故事片《望乡》和《追捕》等。

1978年2月6日，北京电视台为观众举办了粉碎"四人帮"后的第一次春节联欢晚会，播送到凌晨1时左右。郭沫若特为晚会写了春联"飞雪迎春到，心浪逐浪高"。杨沫、李苦禅、李瑛、于蓝、王晓棠、马季等文艺界著名人士出席并表演节目。它标志着我国电视文艺开始恢复生机。这一年内，许多外国优秀文艺团体来华演出，北京电视台陆续转播了墨西哥、印度舞蹈家访华团的演出实况，小泽征尔指挥中央乐团交响乐队演出的交响音乐会和中央乐团、中央音乐学院演出的奥地利作曲家舒伯特音乐会。古今中外的优秀艺术作品重上荧屏，人民重新获得了欣赏艺术的权利。

1978年4月，"文革"后第一部国产彩色电视剧《三家亲》播出，它标志着我国电视剧事业的新生。

1978年5月1日，北京电视台正式改名为中央电视台，英文缩写为CCTV。

另外，在电视文艺的复苏期，也出现了标志我国电视文艺转型的萌芽。1977年5月23日，北京电视台（中央电视台）开办《文化生活》栏目。尽管它在当时还不太引人注目，但它与此前的电视文艺节目相比较，明显地具有更多的艺术性、知识性、欣赏性和趣味性；更重要的是，它标志着电视文艺自制节目的新起点。1979年1月，中央电视台又开办了《外国文艺》专栏，介绍外国各种优秀文艺节目。

1978年，党的十一届三中全会召开，标志着中国社会历史

发生了根本变化。电视文艺的春天到了。

第四节　我国电视文艺的发展、兴旺期（1979—　　）

从1979年开始，电视事业的发展步伐大大加快了，开始迈入高速发展和兴旺的时期。1979年1月，中央电视台开始对宣传个人、神化领袖和鼓吹以阶级斗争为纲的节目内容进行清理，这是电视文艺开始转型的标志，即从单纯配合政治宣传转变为重新确立电视文艺自身的价值与功能。1979年6月，中国电影发行放映公司决定不再向电视台提供新故事片，这对当时的电视是个不小的打击；同时，粉碎“四人帮”后复演、复映一批传统剧目和影片形成的暂时繁荣很快过去，观众们在要求着反映新时代、新生活的作品。这一切都在刺激着电视文艺，应该确立自己的形象与品位，尽快从依靠转播社会文艺团体的演出和故事片播映中脱离出来，寻找一条新路。为此，中央电视台于1979和1980年连续举办“全国电视节目联播”，1981年举办全国优秀电视节目评选，并召开全国性电视节目专题座谈会，鼓励探索和创新，促进各种文艺节目如雨后春笋般的涌现在屏幕上。

时代要求电视文艺为改革开放服务、为广大观众服务，坚持“自己走路”的方针，充分发挥电视媒体自身的特点，“扬独家之优势，汇天下之精华”，促使电视文艺真正站立起来。

1981年的电视文艺节目，开始充满亲情与欢乐。1982年1月25日，中央电视台播出了由39个科技出版单位联合主办的《迎春联欢晚会》，姜昆和李文华、常宝华和常贵田的相声，李谷一、蒋大为、德德玛、苏小明的独唱，谢莉斯、王洁实的二重唱和刘诗昆的钢琴独奏，都深受观众欢迎。

1982年6月5日，中央电视台《舞台与银幕》栏目开播，

此举既是为了协调与已经中断向电视台无偿供片的中国电影发行公司的关系，又是试图把以剧场转播为主变成以自办节目为主的电视文艺栏目化的先声。1984年，中央电视台推出了《艺苑之花》、《音乐与舞蹈》、《曲艺与杂技》及带综合性特点的《周末文艺》；1985年又推出改版后的地方电视台节目的窗口《百花园》及以播出各类社会文艺演出录像剪辑为主的《电视剧场》；1988年又将《周末文艺》分为《文艺天地》和《旋转舞台》两个独立栏目，将《文化生活》调整为《花信风》，推出《短剧与小品》。至此中央电视台电视文艺栏目建设已基本定型。而在此期间，地方电视台的电视文艺栏目建设也取得了长足发展。早在1981年元旦，广东电视台就开办了大型文艺专栏《万紫千红》，同时又推出《百花园》。1984年上海电视台开办了《大世界》和《大舞台》两个著名栏目，而其他地方台也先后推出了许多好的文艺栏目。

一年一度的春节联欢晚会可以说是兴旺发达中的中国电视文艺的标志。电视文艺是借助于先进的电子技术和屏幕的视听兼具的特点而产生的新型的综合艺术，是一个综合性最强的艺术门类。这门十多年来迅速发展成熟的新型艺术的代表，首推集各种表现方法于一体的每年一届的春节联欢晚会。从1983年黄一鹤、邓在军执导的第一届春节联欢晚会开始，经过十多年持续不懈的努力，它已具有深远的社会影响和广泛的国际知名度，成为中国人民过年时必不可少的内容，成为全世界华人沟通民族感情，寄托乡思的纽带。这台已形成传统的超大型综合文艺晚会，耗资最大、演出时间最长、规模最大、参加演职员最多、传播面最广。每届春节联欢晚会都有明确的指导思想和主题，团结、欢乐、祥和是其一贯的基调，并形成了一定的模式，如开场踢响头三脚，照顾观众习俗，讲究黄金分割线，准时敲响零点钟声，以相声、小品、歌舞为三大支柱，以名主持人串联节目，以及坚持现场直

播，增加观众的现场感和参与感等。

一系列大型文艺竞赛活动的举办，是这一时期电视文艺发展繁荣的又一标志。电视台组织大型文艺竞赛，不仅为电视文艺的发展开拓出一条新路子，而且有利于扩大影响并支持参赛艺术本身的发展。在这一点上，中央电视台起了表率作用。中央电视台自 1984 年起先后举办了“全国电视相声歌手大赛”、“‘中华杯’谜语大赛”、“全国电视相声大赛”、“全国业余相声邀请赛”、“‘长冶杯’全国曲艺大赛”、“全国戏剧小品电视大赛”、“全国喜剧小品邀请赛”等。另外，中央电视台还与各地方台合办了“全国青年京剧演员电视大赛”、“全国青年越剧演员电视大奖赛”、“梅兰芳金奖大赛”等许多专业艺术电视大奖赛。与此同时，各地方台也争相举办电视文艺竞赛活动。

随着电视文艺呈现繁荣局面，中国电视文艺的国际间交往也日益增多。一方面是中国的电视台与国外电视台联合制作、播出文艺节目，另一方面是中国电视文艺节目频频参与世界交流并在国际上获奖。以中央电视台为例，除固定的《外国文艺》栏目外，中央电视台还转播了大量外国优秀艺术家和文艺团体的访华演出。中央电视台与意大利合作转播帕瓦罗蒂独唱音乐会、歌剧演出，节目在中国和意大利同时播出，取得圆满成功。1986 年 6 月，中央电视台应邀首次参加意大利电视一台主办的《夏至世界音乐之夜》节目，文艺部录制的琵琶独奏《十面埋伏》和古筝独奏《渔舟唱晚》参加了联播。1987 年 7 月，中央电视台与德意志联邦共和国一台联合录制的《北京——波恩》之夜晚会，在科尔总理访华期间播出，获得好评。另外中国电视服务公司与美国得克萨斯州卫星公司合作的《美国百人合唱团音乐会》、中央电视台与日本 NHK 联合举办的《中日歌星演唱会》等都获得了圆满成功。

走向世界的中国电视文艺在国际上多次获奖。如中央电视台

的文艺节目连续参加了在莫斯科举办的三届民间创作“彩虹”国际电视节。1987年2月，《民族歌舞与杂技》节目获“中国人民多种传统形式艺术专业表演奖”。1989年，《中国民间舞蹈——秧歌儿》获“电视观众大奖”和“优秀创作奖”。1991年9月，《中国戏剧绝技荟萃》获二等奖。1988年6月，中央电视台的《金舞银饰》在第二十五届“金色布拉格”国际电视节上获“传统与民间音乐电视奖”。在1992年美国首届“南海金猴奖”评选中，中央电视台的1992年春节联欢晚会获综艺节目一等奖，《综艺大观》获综艺节目二等奖，戏曲片《红楼十二宫》获戏曲节目三等奖。另外，各地方台也积极参加国际电视界的交往。如上海台和四川台分别从1986年和1991年起，举办“白玉兰奖”国际电视节和“金熊猫奖”国际电视节。

这时期中国电视文艺还出现了诸多新的电视文艺形式，电视荧屏上充满了探索精神。电视艺术片在充分体现电视艺术的创作规律，体现电视化特点的同时，将多种艺术样式：文学、戏剧、音乐、舞蹈、绘画、摄影等融合在一起，创造出独特的意境，成为发展兴旺期电视文艺中又一引人注目的形式。它已成为在电视中表现与探索中国民族风情、民族艺术、民族精神的一种极富潜力的形式。电视文学节目也在兴起，电视小说、电视散文、电视诗歌、电视报告文学等新形式都有积极的尝试。

发展兴旺期的电视译制片也呈现繁荣的局面。中央电视台于1980年开办《电视译制片》栏目。到1985年已译制并播出了世界各国电视剧和故事片200多部集。如《娜拉》、《鸽子号》、《大西洋底来的人》、《居里夫人》、《黑名单上的人》、《福尔摩斯探案集》等，引起了很大轰动。之后还有《阿信》、《音乐之声》、《金色小提琴》等脍炙人口的译制片问世。另外，中央电视台的《正大剧场》、《国际影院》等栏目也播放译制片。同时，各地方电视台也开始大量制作译制片。外国影视片的大量译介，不仅丰富了

中国电视文艺节目，也促进了中国电视文艺的发展。

电视文艺发展兴旺期的最令人关注的现象是电视剧的飞速发展。1978 年是中国电视剧的复苏年，中央电视台播出了《三家亲》等 8 部电视剧。1979 年为了加速发展电视剧，在第一次全国电视节目会议上，中央广播事业局建议各地电视台凡有条件者都可制作电视剧。这一年中央电视台共播出 18 部电视剧。

在中国电视剧发展史上，最先崭露头角的是单本剧。1979 年中央电视台录制的《有一个青年》，通过剧中青年工人顾明华的形象，真实地反映了十年动乱给一代青年留下的精神创伤及他们在新形势下渴求知识，要求上进的迫切心情。该剧播出后观众反映热烈，获第一届（1980）全国优秀电视剧评奖一等奖。同时获此荣誉的还有 1980 年中央电视台录制的《凡人小事》、《女友》。80 年代前期是单本剧的兴盛期，在这一时期获奖的单本剧还有《新岸》、《何日彩云归》、《乔厂长上任记》等。特别值得一提的是 1986 年由几家电视台与上海戏剧学院联合录制的《希波克拉底誓言》，它以强烈的探索精神与创新意识，通过独特的屏幕造型与风格化的布景，使荧屏视听形象超越了生活的表层，升华到关于人与人生的思考，融纪实、叙事、哲理于一体，获得第七届（1986 年度）“飞天奖”单本剧一等奖。

单本剧的繁荣好景不长，到 80 年代中期，电视连续剧创作趋于成熟之际，单本剧也跌入低谷。1980 年，中央电视台拍摄了中国第一部电视连续剧《敌营十八年》。该剧由于在内容上存在的一些缺陷而受到观众批评，但对于电视连续剧创作的形式却做了有益探索。我国电视连续剧创作的真正发展则始于 1982 年。这一年涌现了《蹉跎岁月》、《鲁迅》、《武松》等优秀作品。1983 年有《高山下的花环》、《华罗庚》、《诸葛亮》；1984 年有《今夜有暴风雪》、《少帅传奇》、《夜幕下的哈尔滨》；1985 年出现了《四世同堂》、《寻找回来的世界》、《新星》；1986 年涌现了《凯

旋在子夜》、《雪野》、《红楼梦》等。一时间，电视连续剧成为电视屏幕上的重头戏。

这一时期电视剧的发展是全方位的，在题材、样式、风格等方面都极为丰富多彩，使电视剧成为一个内涵与外延都很广泛的概念。

另外，谈到电视文艺的发展不能不提到两个著名奖项的设立。为鼓励电视剧（片）创作，1981 年由中央电视台创办“全国优秀节目评选”。当年在北京召开的第三次全国电视节目会议对 1980 年 1 月 1 日至 1981 年 3 月 31 日在中央电视台播出的各类节目进行评选，由此延续下来的全国年度电视剧评奖到 1983 年正式冠以“飞天奖”的名字。1989 年，广播电影电视部进一步指定“飞天奖”评选工作由中国电视艺术委员会主持，并明确了其“政府奖”性质。经过每年一届的评选活动，对中国电视剧创作的繁荣起了很大的促进作用。为繁荣电视文艺创作，提高文艺节目质量，办好电视文艺专栏，从 1987 年开始，又设立了每年一届的电视文艺“星光奖”的评选活动。

总的看起来，电视文艺在整个 80 年代迅速成长、繁荣，在各种已存艺术形式的基础上脱颖而出，终于取得了自己独立的形象与品格。它从转播舞台演出实况为主逐步转为自办节目为主，涌现了大量有电视特点的文艺节目，题材的广泛性、思想的深刻性、艺术的精湛性与电视优势、民族特点、地方特色相结合，提高了电视文艺节目的可观赏性和审美价值；它从编排节目播出为主逐步转为精心开办文艺专栏为主，从中央电视台到地方电视台各自设置了饶有特色的文艺栏目，并有很多已成为拥有大批固定观众的名牌栏目；多数定位为雅俗共赏、老少咸宜的多功能、多层次服务的栏目。认真贯彻“弘扬主旋律，提倡多样化”的中央指示精神，既体现了时代精神，又注重了丰富多彩，思想性、艺术性、观赏性兼具的电视文艺节目逐渐多了起来。

进入 90 年代，中国的电视文艺日趋成熟。1990 年，中央电视台推出了综艺栏目《综艺大观》和《正大综艺》，它们以全新的样式，丰富多彩的内容，加上吸引观众参与的创作手法和现场直播的效果，引起了观众的普遍关注，并带动起一股兴办综艺栏目的热潮。中央电视台推出的其他综艺栏目还有《艺苑风景线》、《东西南北中》、《曲苑杂坛》等。各地方台的综艺节目也层出不穷，如上海台的《今夜星辰》、浙江台的《调色板》、江西台的《相聚今宵》等等。综艺节目较为充分地体现了电视文艺的综合性与兼容性，成为最具特色的电视文艺类型，也是最受观众欢迎的形式之一。

与此同时，文艺节目栏目化的趋势仍在进一步发展，除综艺栏目外，专题性栏目也在不断增多。中央电视台在 90 年代新设的文艺专栏还有《中国音乐电视》、《环球 45′》、《人与自然》、《国际影院》、《电视书场》、《动画城》、《动画 15′》、《美术星空》、《读书时间》、《文化视点》等。文艺节目专栏化，能在固定时间里，以特定内容、形式、风格的文艺节目吸引稳定的观众层，代表当代电视的一种发展趋势。

电视艺术片的制作也在 80 年代以《西藏的诱惑》、《椰风海韵》、《黄土情》等为代表的基础上得到进一步发展，佳作迭出。在中央电视台《地方台 30′》及《百花园》专栏的带动下，全国许多电视台摄制了一大批强调纪实手法的电视文艺专题片，如《少年启示录》、《格拉丹东女儿》、《血染的诗篇》、《大山·女人·魂》、《三千里路情与歌》。而中央电视台推出的“全国电视散文展播”，更是在近年发掘出一批风格迥异，或追求画面与造型，或重在纪实性，或重在抒情，或重在营造意境，或着意发挥音乐歌舞的感染力的电视散文。这些作品在电视声画手法的运用及其与各类艺术样式的结合方面作了很好的探索。

进入 90 年代的电视文艺晚会更是异彩纷呈，好戏连台。

1991年，中央三台联合举办的第二届民乐展播和《风雨同舟情暖人间》赈灾义演、中央电视台播出的大型文艺节目《拥抱太阳》、《全国中青年京剧演员电视大赛》和春节晚会等，鲜明地表现了时代精神，弘扬了民族文化，具有强烈的艺术感染力。

1993年12月26日，是毛泽东诞辰100周年，全国各家电视台举办了大量电视文艺晚会，拍摄大量电视文艺节目，如中央电视台的大型文艺晚会《人民领袖毛泽东》、大型专题文艺晚会《毛泽东诗词京剧演唱会》；吉林电视台的大型文学专题片《心中的太阳》、《北斗·太阳》、《我与毛泽东》；上海东方电视台的《上海文艺界纪念毛泽东诞辰一百周年文艺晚会》；贵州电视台的青年歌手大奖赛《毛泽东颂》；河南电视台的大型电视艺术片《黄河·太阳》等，中央电视台还摄制了21集大型电视艺术片——《毛泽东诗词》。它采用纪实、政论、风光、史料及舞蹈、美术、音乐、文学相结合的创作方法，精心构思、艺术精湛，开拓了毛泽东诗词艺术的新境界。此外，中央电视台的大型文艺晚会《人间正道是沧桑》；北京电视台的大型文艺晚会《人民领袖毛泽东》、大型专题文艺晚会《毛泽东诗词京剧演唱会》；吉林电视台的大型文学专题片《心中的太阳》、《北斗·太阳》、《我与毛泽东》等均以磅礴的气势，高雅的格调，真切的缅怀之情，表达了全国人民对毛泽东的怀念之情。

1994年，中央电视台在其春节晚会的总体设计上比往年有了新的突破，首次在三个频道同时分别播出“春节联欢晚会”、“春节戏曲晚会”、“春节音乐歌舞晚会”。

1995年，是世界电影诞生100周年暨中国电影诞生90周年的大庆之年，中央电视台现场直播了大型文艺晚会《创造永恒》，以“电影与时代”、“电影与观众”、“电影与电影人”三大主题为线索，全面回顾了中国电影90年的光辉历程和广阔前景的展望。

与此同时，中央电视台还举办了大型电视文艺晚会《世纪之

光》，荟萃了世界电影100年、中国电影90年的银幕精彩镜头，并以“音乐之声”回顾了中国电影和世界电影走过的不平凡的道路，融纪念性、观赏性、知识性、资料性、文献性、科技性为一体，反响颇佳。

在举国欢庆香港回归之际，中央电视台于1997年7月2日在人民大会堂现场直播了大型文艺晚会《回归颂》，把庆回归活动推向了高潮。

综观90年代，大量风格迥异的电视文艺晚会陆续涌现，体现了这一现代艺术形式的走向成熟。但在受到观众喜爱的同时，它也面临着如何求新、求变的问题。这在人们对于春节联欢晚会的期待与批评中已体现得很明显。

在电视剧方面，90年代是长篇电视连续剧取得巨大成绩的年代。1991年，北京电视艺术中心拍摄的长篇连续剧《渴望》引起了全国性的轰动，一时间“《渴望》现象”、“刘慧芳现象”成为专家和老百姓口中的时髦名词。接着《渴望》，北京电视艺术中心接连推出《编辑部的故事》、《北京人在纽约》，都获得极大成功。

中央电视台在90年代的长篇电视剧创作上也取得了丰收，如《三国演义》、《英雄无悔》、《咱爸咱妈》、《九一八大案纪实》、《苍天在上》、《水浒传》等等精品的大量涌现。

拍摄长篇连续剧是90年代电视剧创作的主流，几乎各地电视台无不参与其中，许多地方都拍出了自己的精品。如广东陆续推出的《外来妹》、《情满珠江》、《和平年代》，体现了改革最前沿的电视剧精品战略和独到的眼光。而在长篇连续剧的广泛的观众层面和巨大的商业利润的推动下，电视剧制作逐渐走向市场，开始形成商业化的制作模式。

90年代的电视剧创作不仅仅是数量的简单增加，创作者们开始自觉追求更富电视特点的电视剧模式，其中最有影响的大概

是室内剧的兴起。《渴望》是第一部主要在摄影棚内表演、多机拍摄、同时切换、同期录音的电视剧，即较为标准的“室内剧”。它的成功引来了一大批追随者，如《编辑部的故事》、《爱你没商量》、《皇城根儿》、《海马歌舞厅》、《我爱我家》、《新七十二家房客》等。它们之中既有成功之作，也有不少劣质作品，但不管怎样，“室内剧”代表着电视剧的一个发展模式。

总之，90 年代的电视连续剧创作进入了全面繁荣时期，各种题材、各种模式、各种观念的连续剧都竞相纷呈。它们的通俗化、大众化、商业化的性质得到了充分重视。但也存在出现大量平庸之作的问题。随着近两年来电视剧的某种程度的滑坡，对精品的呼唤已成了大部分创作者的共识。

进入 90 年代，我国电视文艺的大家庭内长出了一支奇葩，并迅速形成异军崛起的局面。它就是音乐电视，英文简称 MTV。它创始于美国，后迅速风行欧亚，于 80 年代末传入中国。MTV 是音乐艺术与电视艺术的结合，融音乐性与强烈的视觉冲击于一体，具有极强的感染力。MTV 在中国的发展，以 1993 年为界限，可以大致分为两个阶段。1993 年以前，大陆电视上出现的基本是一些港台和国外的 MTV 作品，它们的出现促使一些大陆的通俗歌手也开始尝试制作 MTV 作品。1993 年以后，中国音乐电视开始步入正轨。中央电视台于这一年开办《中国音乐电视 MTV》栏目。并举办首届中国音乐电视 MTV 大赛。该栏目不断推出新作，并在全国选拔优秀节目参加大赛，促进了本土 MTV 的发展，涌现了如《长城长》、《我爱五指山，我爱万泉河》、《祝你平安》、《春天的故事》、《黄河源头》、《公元 1997》等一大批佳作。同时，中国的一些优秀 MTV 作品也被推广到海外，《乡风乡韵》（孟欣编导）、《黄河源头》（崔亚楠编导）、《阿姐鼓》（薛芳芳编导）等几部作品也在国外获奖。

实践证明，音乐电视这种新的电视文艺形式具有极强的生命

力和发展潜力，深受广大观众特别是青少年观众的喜爱。虽然我国的音乐电视已取得一定进展，但应该看到，当今的荧屏播出的音乐电视不少仍是港台味及国外作品。我们的音乐电视创作与国际先进水平之间还有一定的距离。

90 年代电视文艺在大陆、台湾、香港三地联系和国际交流也进一步发展。

1991 年 7 月，《风雨同舟，情暖人间》晚会通过卫星传送到台湾播出，反响很好。同年 9 月，中央电视台第一次与台湾电视公司、香港无线台联合录制《神州一片月》中秋文艺晚会，在内地、台湾、香港三地播演。

1993 年，中外艺术交流节目在荧光屏上异彩纷呈、丰富多彩。如中央电视台现场直播了《'93 中国国际标准舞国际锦标赛》，首次邀请了当今世界上达到最高水平的职业选手作精彩表演；上海东方电视台首次转播了《65 届奥斯卡颁奖仪式》，主办了《上海国际魔术节》，转播了《韩国国立艺术团访沪演出》、《哈萨克斯坦马戏团访华演出》、《美国百老汇舞蹈团访沪演出》。北京电视台举办了"第二届国际电视周"，推出了《东方神韵》和《灿烂星空》大型文艺晚会，大大拓宽了观众的视野。

1993 年 4 月，中央电视台与香港无线电视台等机构在北京人民大会堂联合举办《扶贫救灾献爱心》大型文艺晚会，通过卫星现场直播，在海外产生强烈的反响。

对外交流不仅在中央电视台和海外电视机构之间进行（如 1993 年春节，香港卫星电视公司中文台、台湾"华视"、新加坡广播局参加了中央电视台举办的春节晚会的制作。各方通过卫星双向对传的方式交流节目、介绍节目主持人），地方电视台也积极参与、打通渠道，主办了许多有重大意义的电视文艺交流活动，既丰富了荧屏节目，又增进了友谊、交流了经验。享誉中外的上海国际电视节和四川国际电视节，已举办了多届，以友好、

交流、合作为宗旨，活动内容从电视节目展播和交流到国际电视学术交流会以及节目评奖等，成为“友谊的彩带，合作的桥梁”。

为了抓好精神文明建设，中宣部在90年代推出“五个一工程”。实施这一工程，就是要在精神生产领域始终坚持以邓小平同志建设有中国特色社会主义的理论为指导，认真做好江泽民同志在全国宣传思想工作会议上提出的“以科学的理论武装人，以正确的舆论引导人，以高尚的精神塑造人，以优秀的作品鼓舞人”四项重点工作，为改革开放和现代化建设提供精神动力，创造良好的舆论环境，旗帜鲜明地宣传正确的思想、信念、人生观、价值观，努力创作健康有益、丰富多彩的精神产品，用高格调的精神产品提高人们的精神境界、陶冶人们的情操，使人们振奋精神，鼓舞斗志，为人民、为国家和现代化建设作出贡献。

“五个一工程”评奖已进行多届，从入选的作品来看，体现了“五个一工程”的宗旨。

90年代电视文艺的全面繁荣还体现在中央电视台两大新频道的开播。

中央电视台电影频道于1995年11月30日开播，以弘扬中国电影文化为宗旨，以为全国影视观众提供丰富的精神食粮为目的，电影频道每天播出8部不同时代、不同风格的中外优秀故事片及国内外各类优秀短片和美术片。在播出电影的同时，电影频道还开辟一批围绕电影文化开展的各种专栏节目，使观众可以通过这些栏目了解最新电影动态，把握世界脉搏，追踪中外电影热点问题，全面获悉新片情况，目睹诸多名人风采，并可以通过这些栏目获得各方面的电影知识，提高对电影艺术的鉴赏能力，从而充分享受电影文化的无穷魅力。

电影频道的开播，率先开辟了中国影视合流的道路，为中国电影提供一个全面的、立体的宣传空间，解决中国电影在宣传上的弱势，提高广大观众对中国电影的兴趣；反过来，再将观众吸

引回电影院里，为振兴电影做出一份贡献。

在同一时间，中央电视台文艺频道也正式开播。

中央电视台文艺频道是以娱乐性节目为主的频道，它的主干节目由6个方面组成：1、国产电视剧；2、译制片（含国外电影或电视剧）；3、中外音乐电视；4、综艺性节目；5、经过精编的首播节目；6、动画节目。在这6个主干节目的基础上，还将充实其他类文艺节目，以使文艺频道办得丰富多彩，让观众在轻松愉快中得到休息，受到教育、启发和鼓舞。

90年代中后期电视文艺深入基层，深入群众，扎根于人民中间，演员受到了教育，观众得到了享受。

遵照江泽民总书记“深入基层，深入群众”的批示精神和中央关于“文化下乡，深入基层”的要求，根据丁关根同志“中央电视台要成立心连心艺术团”的倡议，中央电视台于1996年上半年成立了“心连心艺术团”，并随之深入到农村革命老区、工厂、学校、部队等进行了一系列慰问演出，产生了很好的社会效益，在观众中引起了强烈反响，受到社会各界的普遍欢迎和好评。

1996年上半年艺术团成立后，共进行了十多场慰问演出，第一次是春节前夕组织120名新老艺术家赴河北革命老区平山县进行大型露天演出，题为《沃野春潮》；第二次是1996年“五一”劳动节前夕，到江泽民总书记曾两次视察过的全国同行业先进单位——北京第一机床厂慰问演出，题为《五月花正红》；第三次是1996年5月上旬，赴革命老区井冈山地区的遂川进行慰问演出，题为《永远的深情》；第四次是1996年“七一”前夕，组织由郭兰英、田华、于兰、于洋等许多老党员、老艺术家和青年演员参加的慰问团到具有光荣革命传统的北京大学慰问演出，题为《七月歌如潮》；第五次是1996年“八一”建军节之际，到部队进行大型慰问演出，题为《我是一个兵》，主会场设在北京

军区南口某部坦克六师，同时在内蒙古军区给水工程团设置了分会场，采访慰问了被中央军委授予模范团长称号的李国安及所属部队；第六次是1996年8月下旬，组织刘炽、王昆、陈强、刘秉义、祝希娟、杨鸿基、李双江等老艺术家和众多优秀青年演员到革命圣地延安进行慰问演出，题为《延安颂》。继之，中央电视台“心连心”艺术团又到大庆、井冈山、百色、香港、鞍山、左权县、拉萨等基层进行慰问演出，受到中央领导的赞扬和人民群众的欢迎。

人民需要艺术，艺术更需要人民。“心连心艺术团”的实践说明，文艺工作者只有扎根于人民中间，从观众中吸取营养，才能使艺术之树长青。

“心连心艺术团”慰问演出全都实况转播或录像播出，富有吸引力和艺术感染力，在广大电视观众中获得赞扬和大力支持。

中国的电视文艺经历了漫长的草创、探索时期，终于走到了全面发展，全面繁荣的新阶段。在这个世纪之交之际，除了总结既有的经验，我们还必须看到电视文艺的一些新的发展趋势。由于高科技的大量引入、传播的网络化及观众对于娱乐性与参与性的要求，一些新的电视文艺形式正处于火爆和发展之中，如游戏类节目、谈话类节目（它们的分类归属仍有待研究）。湖南电视台的《快乐大本营》和《玫瑰之约》的模式风靡全国。我们不能固步自封，除了让既有的形式焕发蓬勃的生机，我们还应继续探索新形式。电视文艺从来就不是一块封闭的园地，它的生命力正来自于它的兼收并蓄与永远创新。

第二章　电视文艺的审美特性

第一节　电视的涵义和本体特征

一、电视的涵义

“电视”是20世纪的伟大发明之一，它是使用电子技术手段传输图像和声音的现代化传播媒介。它通过光电变换系统使图像（含屏幕文字）、声音和色彩即时重现在覆盖范围内的接收机荧屏上。

穷本溯源，“电视”这个词来源于希腊文TELE——“从远处的”、“远的”和拉丁文VISIO——“看”，合起来就是远距离传送画面的意思。

“电视”通常以TV为代号。它是从英文“TELEVISION”简化而来。英语的“TELE-VISION”这个词是由前缀TELE和VISION组成的复合词。就TELE这个前缀来说，是“遥远”和“末端”之意；词干VISION是“视力”、“视觉”之意。因此，TELEVISION的含意是“遥远之地也能看得见的图像”，与前面希腊文、拉丁文组成的“远距离传送画

面”的意思是一致的。前苏联奥夫相尼柯夫·拉祖姆内依主编的《简明美学辞典》对“电视”界定为“电视产生于20世纪初，它是通过远距离播送画面（静态的和活动的、黑白的和彩色的）以及音响配合，向观众直观地报道生活现象和艺术现象的现代方式之一”。

电视传播的过程是：（一）电视台运用电视摄像管和话筒摄取景物图像及伴音，然后按一定的构思和顺序加以编辑组合，制作成各类电视节目；（二）把电视节目的视频信号用电子扫描方式进行光电分解，即由发送端的摄像管把节目的图像、声音、色彩等转变为脉冲信号，再通过电缆和天线发送出去；（三）由接收端的显像管把接收到的电脉冲信号转换为光影图像、声音和色彩，在荧光屏上还原成完整的节目。

电视是透过空间传播影像和声音、色彩、文字的传播工具，也是最先进的传播信息的媒介。从口头文化到印刷文化，再到电子文化，是人类文明进步的重要标志。

作为一种新的大众传播媒介，电视大大开拓了人类视听领域的广度和深度。尤其是微波中继线与同步定点通讯卫星的相继应用，使电视传播进一步突破了时空制约，更便于观众及时了解不同地域、不同国家、不同民族的情况。电视善于把种种现场实况和临场氛围直接展现在荧屏上。电视信号传递的同时性，或称同步性，使传播与接收双方处于“共时态”之中，易于激发观众的现场感与参与感。如果说，语言符号、印刷符号被称为“想像形式”或“论辩形式”，那么电视图像则可以称为“直观形式”或“显示形式”。电视克服了印刷媒介的缺点，变“可读”的形式为“可视”的形式和视听结合、耳目并用的最理想的方式，从而实现了千百年来人们梦寐以求“以正视听”的审美愿望。

随着电视事业的飞速发展和科学技术的长足进步，电视传播方式越来越丰富多样，有无线传播和有线传播之分，有电缆电

视、卫星电视、闭路电视之别，还有收费电视、黑白电视、彩色电视、投影电视、高清晰度电视等之异。电视传播方式的进步依赖于科学技术水平的提高，预计今后还会产生更为先进的电视传播方式。

电视诉诸人类“欣赏音乐的耳朵，感到形式美的眼睛”，实现了人类视觉、听觉的极大延伸，成为一种视听兼备、声画俱全，既具有新闻属性、知识属性、服务属性，又具有艺术属性、娱乐属性的传播工具，“它侵入了家庭和生活，它影响了思想并改变了习惯，几乎成为现代城市文明生活中每个人的一部分，”[①]电视使观看行为成为一种亿万人“日常的仪式”。电视是生活化、大众化、家庭化的电视，生活是电视化生活。“宣扬一个虚幻的境界”。[②] 给亿万观众带来源源不断的信息，不绝如缕的歌声，纷至沓来的知识和丰富多彩、生动活泼的节目……

二、电视的本体特征

“本体”一词，原指“始基”、“始原”、“本原”、“终极存在”、“该物”等意思。尽管国内外对本体有诸多解释，但都离不开“本原”的意思。最早采取“本体论”一词的，是德国经院哲学家郭克兰纽（1547—1629），是指一种关于存在的学说。18世纪德国文献学家沃尔夫（1679—1754）也在这个意义上采用过“本体论”这个术语，并有代表作《第一哲学或本体论》（1729），试图建立一种关于一般存在和世界本质的独立的本体论体系。后来海德格尔、萨特、南斯拉夫实践派以及克拉考尔等都有各自的本体论。德国电影理论家、艺术史家克拉考尔（1889—1966）于1960年发表的《电影的本性——物质现实的复原》一书对我国

① 沃尔夫·里拉：《作家与银幕》。

② 怀特语，转引自格林菲尔德：《电视对美国的冲击》，载《世界电影》1988年第1期。

影视界产主过较大的影响。克拉考尔在《电影的本性》一书中建立了他的完整的严密的理论体系。该书的副题："物质现实的复原"体现了他的中心论旨，因为他把电影看作是照相的一次外延，其全部功能是记录和揭示我们的周围世界，而不是讲述虚构的故事。他研究电影的目的是通过对各类电影的研究，寻找出一条最符合电影本性的发展路线。为此，他详尽地分析了电影的材料和方法，排斥了一切"非电影化"的形式和内容，树立起他的"电影化"标准。他的结论是，只有拿着摄影机到现实生活中去发现和摄录那些典型的偶然事件，才能拍出符合电影本性的影片，克拉考尔被认为是西方写实主义电影理论的重要代表人物，但他对传统的故事影片所持的排斥态度引起了很多争议。而他对电影本体、本性从材料等角度深入研究的方法是值得借鉴的。

电视和电影是孪生姐妹，是电子文化时代的"天之骄子"。影视艺术都是知道其诞生日期的新兴艺术。它们是科学技术和诸种艺术的结晶。

科学和艺术致力于同一目标，但它们却是从两个相反的方向接近既定的目标。虽然前者偏重科学思维和逻辑，后者偏重艺术思维和形象，各自以独特的方式认识世界和改变世界。科学重在求真，艺术重在求美。真和美，从来就是相辅相成，交相扶持的。真的才是美，假的就是丑，真中有美，美中有真，互相渗透，相辅相成，这是朴实无华的真理。

电视艺术虽然迟出，但它得天独厚、后来居上，它是全身披挂着现代科学技术、最新传播技术和制作手段的全副武装降临到世界上来的，而且日新月异，不断更新、换装，越来越先进和完善。如数码电子录像机、激光设备、全息摄影、卫星传播、光通讯、电缆电视、高保真和高清晰度电视，微电脑技术等新技术、新手段层出不穷，为其所用。令姐妹艺术望洋兴叹，自感弗如。

电视艺术是富有个性特征和艺术魅力的新兴艺术。电视艺术

的本质特性和审美特征，是艺术“本体论”必须正面回答的问题。

艺术是精神产品，属于上层建筑范畴，但各门艺术之间的区别，最重要的是艺术构成的物质材料、传播途径和审美方式。不同的艺术有各自不同的物质材料、传播途径和审美方式。如绘画是静态艺术，它以线条、色彩、图纸（画布）直观地再现现实和表现现实，通过瞬间而静止的画面唤起观众对具体人物形象和规定情景的印象和艺术感受；雕塑用石膏、泥土、金属、玉石、木料等形象地、立体地再现现实，它诉诸观众的视觉和触觉，有形有体，神采奕奕，可视可摸，反复观照，能在一定的空间给人留下具体的凝结的持久性形象；广播文艺则单纯依靠声音塑造的听觉形象去反映现实。美国的大众传播学家莫雷认为“广播是一种悦耳的艺术”。[①] 因为声音不留下任何影子，不能在空间里造成形状，因此广播文艺有声有调，声情并茂，但有声无形，只闻其声，不见实体形貌。它是靠声音诉诸听觉，运用想像、形象远飞，[②] 在听众脑里产生视像，形成一幅幅“无状之状、无像之像”的绚丽多彩的画面；电影熔影、光、声、色、字、人、景、物于一炉，在二维平面的银幕上幻现出多维时空，如临其境，似真似幻，声画纷呈，“在观众面前出现的不是像戏剧中那样的假定性场面，而仿佛是‘一面生活之窗’，在那里，无论是空间和对象看来都和实际生活中一样”[③]。

性质是指事物所具有的特质，是它和其他运动形式的质的区别。近年来，国内外对电视的审美特性有运动性、逼真性、共时性、广泛性、兼容性、纪实性、参与性、连续性、当代性、直观

---

① 转引自朱裕宏著：《广播实务》，幼狮月刊社 1972 年第 1 页。

② 转引自朱裕宏著：《广播实务》，幼狮月刊社 1972 年第 1 页。

③ E·吉甘：《电影艺术的特征》，见《论电影艺术的特征》第 84～85 页。

性、开放性、社会性等诸多提法。有的把电视本体和电视艺术本体混为一谈，用电视这一母体的本体构成代替电视艺术的本体构成，因此才出现我国80年代“电视是艺术还是非艺术”的一场争论；有的从实体出发，将电视艺术作为一个对象系统，强调它的构成元素和形态；有的则从过程出发，将电视作为一个操作系统，着重它的运行机制、环节和程序；有的着眼于结果，即从审美方式和接收节目时的环境和心态去阐释电视艺术的本体构成，如此等等，不一而足，各有各的侧重点。

本书认为电视艺术的审美特征主要有四点，即：

逼真性、实况性与假定性、仿真性的结合；

综合性、兼容性与选择性的结合；

环球性、社会性与家庭性、个人化的结合；

运动性与造型性的结合。

现逐一论述如下。

（一）逼真性、实况性与假定性、仿真性的结合

电视的逼真性与假定性是与生俱来的。电视是广播的外延和发展，变广播文艺的纯听觉艺术为电视艺术的视听艺术。电视可以神速地传播直观图像及其伴音。直观的、动态的图像和流动的伴音借助于无远弗届、无家不至的现代化电视传播方式，显示其极大的优越性。电视是以“传真”见长，以直观取胜。如果说，广播是声音“点”的流动，是时间艺术，呈线状而不成“面”，呈间接“视像”而不见实体形象，是靠想像和“虚以思进”得之；那么，电视艺术则是靠像素成像的“影像艺术”，而“照相式地再现事物，要比任何其他再现形式更加具体而明确”。[①] 所以，照明、摄像是逼真的，可信性较强，往往成为法庭取证的手段之一。

---

① 柯兹洛夫：《论电影艺术的特征》，中国电影出版社1986年版，第15页。

电视的逼真性，来自它独特的传播媒介，摄录工具和器材设备。也就是由科技手段和电视手段赋予的，电视得天独厚，它吸收电、光、化、数、通讯、机械、航天、微电子技术等一切现代科学技术成果，继承、革新和改进戏剧、广播、电影、邮电等领域的技术条件，从而使摄像装备、录音器材、感光材料、照明装置、美工制作、电子编辑等越来越先进，保真度、清晰度和工作效率越来越高。

科学技术的进步，使摄像机、录音机、调音台、磁带、激光视盘等具有惊人的保真度和表现力、感染力，无论海洋之大，毫发之细，千里之遥，咫尺之距，宏观世界之“宏”，微观世界之“微”，内在世界之“秘”……都可以囊括进来，尽收眼底——镜头之中；无论天籁地籁之声，狮虎豺狼之吼，禽虫龙凤之鸣，急管繁弦之音，爵士摇滚之“噪”，俊男靓女窃窃私语……都能兼收并蓄，悉入话筒、录音机之中，正如“我们的眼睛跟摄影机的镜头合一的一样，我们的耳朵跟微声器也是合一的”。[①] 正是摄影机、录音机的特殊功能给电视艺术带来不同于音乐、戏剧、文学等不同艺术的特质——逼真性。荧光屏上的生活场景无论耳闻目睹，都是最逼近客观现实的自然形态和风貌，电视艺术的各种摄录工具，使所拍摄的对象具有特殊的逼真性，电视的实在性往往与电视的实况性是相关的，电视确实具有电影所不可能达到的实况性。电影不可能搞实况传播，电影必须有一个前期、中期、后期的创作、拍摄、剪辑、合成等过程，而电视则可以精确地反映和表现“在事件正在发生的永不复现的时刻”（爱森斯坦语）。

直播节目是电视文艺节目播映形式之一，指在电视台演播厅或在现场上直接播出的文艺节目。1958 年至 1965 年，电视节目都是直播。它是一种不经过录像、录音而直接播出的口播节目或

---

① 贝拉·巴拉兹：《电影美学》，中国电影出版社 1986 年版，第 199 页。

现场实况演出。在口播或文艺演出的同时，把现场的图像、声音、色彩、人物、景物、主持人或播音员在现场的报道、解说、串联、引荐、评说等，转变为电信号直接发射出去。这是一种发挥电视优势的播出形式之一，具有强烈的时效性、新闻性、临场性、纪实性、参与性等审美特性。它可以突破时间和空间的界限，降低节目制作成本，缩短节目制作时间，与现场演出节目同步播出，既快又真，多台摄像机同时对准现场的各个方位、角落、情景、人物、剧情、动作、表演，观众可以从高、中、低角度，从俯、仰、平、正、侧、斜、反等最佳角度观赏演出全过程，比之现场观众的审美观照还要全面和清楚，是饶有电视直播风味的审美观照方式和视听综合欣赏。

直播不等于最省事、最简单、机器架上，一播了之。它是考察电视导演、摄像员、工程师电视技术、技巧和艺术感觉的试金石之一。它不是电影梅里爱时期，把摄像机架在指挥位置一个全景拍到底，它不是摄像机固定镜头直播到完为止。具备现场直播和实况播映是电视所具备的新颖而独特的东西。也是电视传播所具备的最突出的优势，口头新闻和现场直播（实况）是早期电视节目的主要播出形式之一。它最能锻炼播音员的业务能力，也能够锻炼编导人员、技术人员的组织能力和技术、艺术综合处理能力。现场直播往往场面较大、演员较多、节目丰富多变、现场人员流动大、需要电视台的有关工种——编导、摄像、灯光、音响、技术、字幕、播音员、转播车工作人员等密切配合、协同运作。要求大家对特定空间、时间内的人、事、景、物、情和现场演出的节目直接准确无误地传播出去，把现场的视听形象和现场观众的反应、总体气氛、典型细节抓住、抓准，传播真实、自然、活泼。现场直播具有强烈的威力和诱人的魅力，表现在“1.它以可感知的直观的视听形象信息，排除人们对于事物认识的不确定性，同时也可以在较大程度上减少人们想像的差异性。2.

它可以充分尊重观众，并调动观众自主的本我意识，通过自己的眼睛、耳朵，从屏幕上观察、判断、理解传播内容。3. 它可以向观众提供丰富多样的信息，让观众各取所需。4. 它可以培养观众了解客观现实、关心国内外大事的兴趣。5. 它可以调动和激发观众的某种情感，使他们成为事件的'目击者'和'参与者'"，[①] 为此，电视文艺的现场直播是经过选择，经过事前设计的，不是匆忙上阵，现去现转，一转了事。它在直播前有许多准备工作。播出过程中也有不少加工、创作、提高、润饰的成分，如改剧场、演播厅、舞台演出的欣赏方式为家庭收看方式，改剧场、演播厅、舞台前观看的不可移动的固定视点（座位）为多景别、多侧面、多角度、多视距、多层次的艺术欣赏方式；变偌大的舞台三面墙、四边框为小屏幕四边框的艺术调度。这就要求导演、摄像员、光电工程师、录音师等工作人员认真做好直播前的各项准备工作，做到现场实况文艺演出直播（或转播）时，做到熟（熟悉直播节目、戏路、情节、细节、角色、风格、做工）、准（艺术调度准确，镜头捕捉准确）、细（镜头分得细致，又能抓拍和挑、等、抢典型细节和瞬间神韵）、畅（画面、声音流畅）、全（完整统一、和谐、美观、动听，声、画、情并茂），既源于现场实况演出，又高于现场实况演出，既再现现场和还原现场，又表现现场、美化现场，满足观众先睹为快、同步观照呼应、如临其境、如在现场的审美心理要求。

近年来，中央电视台和地方电视台多次成功地进行了大型的文艺晚会直播，1984 年和 1989 年的建国 35 周年、40 周年首都焰火晚会和 1990 年第十一届亚运会开幕式、闭幕式的现场直播，都取得了很大的成功。10 多台摄像机和数辆转播车、两级导演制的大兵团作战，互相配合团结一致，创造出电视文艺直播的高

① 陈志昂主编：《电视艺术通论》，知识出版社 1990 年版，第 342 页。

水平。根据电视艺术的需要，经常在这些实况直播中进行电视化艺术处理，如火焰晚会直播中，画外的播音员解说与画内的主持人现场采访相结合，先期录制的歌曲演唱与现场转播的文艺演出相结合，蔚为壮观的礼花场面与准确细致的品种介绍相结合，直播与录播巧妙综合处理，天衣无缝，浑然一体，大大增强了屏幕的艺术效果。在北京举办的亚运会开幕式上的团体操表演和闭幕式上的文艺表演，都经过电视文艺编导的精心处理和适当美化，使直播达到国际一流水平。1996 年 10 月 21 日中央电视台在第一套黄金时间里现场直播了纪念中国工农红军长征胜利 60 周年大型音乐舞蹈史诗《伟大的长征》，非常成功。从 80 年代末到现在，实况文艺演出或大奖赛的直播节目又增多了，不仅有国内的文艺演出或诸种文艺形式大奖赛的直播，还通过卫星传送直播或转播有重大影响的国际性文艺演出实况或大奖赛、颁奖大会等，如一年一度的维也纳新年音乐会，四年一度的奥运会开幕式或我国一年一度的隆重的春节文艺晚会等，别具一种实况的韵味和实况的审美魅力。

1997 年“七一”香港回归，内地和香港举行了一系列的大型庆祝活动和文艺演出，规模之大，阵容之强，气氛之热，反应之强烈都是中外罕见的，实况转播之威力、魅力和感染力再一次显示出来了。香港回归是中华民族的盛典，是本世纪世界性的重大事件，按照中央的指示和要求，中央电视台安全、准确、及时地直播了政权交接仪式等 8 场重大活动，充分报道了香港同胞、全国人民以及世界各地华侨华人欢庆回归的喜悦心情和隆重、热烈的气氛。

电视艺术声画纷呈、视听兼备，既迅速及时，又传真可信，富有纪实性和临场感，观众宛如置身其中进行审美观照。但这只是电视艺术的一副面孔，另一副面孔便是她的假定性和虚幻性。正像罗马神话中的雅努斯神像一样，他是一尊“两面神”，他的

脑袋前后各有一副面孔，一副看着过去，一副注视未来。他一只手拿着开门的钥匙，另一只手却拿着警卫的长杖。这种对立统一的现象叫做“雅努斯思维”或“雅努斯现象”。这个神话富有哲理意味，给人们以人生的启迪。“雅努斯面孔”应该提高到方法论上去认识、去借鉴、去思考。这是从事物相反或对立的方面进行论证的方法论。

一切艺术都有假定性。中国的戏曲艺术更为突出，它的虚拟化、程式化、脸谱化等，是假定性之极至，电视艺术的逼真性，并不等于绝对真实，而是逼近真实、相对真实，“成为现实的接近线”（巴赞语）。逼真性不等于屏幕上样样货真价实，真刀真枪，真伤真死。它允许以假代真，以假乱真，以假补真，以幻充真，以虚替实。郑和下西洋，是在滇池中拍摄的。“火烧圆明园”是新搭的景观，美工师们按图纸新“造”了一个圆明园。《南京大屠杀》不可能重演历史悲剧，把30万活人真的杀死斩绝。只要约定俗成，观众认可，不穿帮，不露馅即可。大家熟悉和喜爱的电视系列剧《聊斋》和电视连续剧《红楼梦》、《努尔哈赤》、《凯旋在子夜》、《北洋水师》、《高山下的花环》等题材和剧情所及——天上仙境、人间地狱、海底龙宫、火焰山峰、鬼窟神殿、宫闱秘事、陆地厮杀、海上舰战、神话世界、心思梦境、枪杀炮击、斗智斗法……人间天上，应有尽有。如果真的真物再现、真人真做，那就必然财力难支、演员改行，电视剧制作单位倒闭。假如真的舰队全军覆没、舰毁人亡、天崩地陷、仓库爆炸、演员死光……那是不堪设想的。《西游记》如果虚幻全真，那就拍不成。近30个小时的电视连续剧《西游记》（25集）便是虚与幻的结晶，正如该剧导演杨洁说的：如何用电视手段来表现他们？以前我们从来未遇见过这种问题，但大家挖空心思，想尽办法，通过对一个个难题的摸索与解决，找到了现场特技与电视特技的各种手段相结合的办法，来造成人物飞升、腾飞、变化等等效

果，把那本不存在于人间的环境，如灵霄宝殿、海底龙宫、瑶池仙境、阴曹地府等等，化作了可视形象，把人们想像中的神仙世界的众神仙佛、如来、玉帝、王母、观音、嫦娥等栩栩如生地展现在观众面前，加上光怪陆离的烟雾，变化多端的灯光，造成了《西游记》的神奇特色。

电视的幻和假定性，和戏剧、戏曲的幻与假定性大不一样，戏剧的舞台环境和“三面墙”假定性；戏曲表演的虚拟性、程式化、“无中见有”、“景随人生”等，是艺术化的规定情景，是突破生活本相和超出现实的，但却是长期积淀的、约定俗成的，合乎欣赏习惯的。而电视尽管制作方法上“弄虚作假”，“骗”人耳目，但万变不离其宗——真。造型形象尽管有其假定性，但它对观众来说几乎永远是绝对可信的，因为它得助于透视手法和明暗处理等“魔变术”。

我们生活的现实世界是无边无际的，而电视所反映的生活是有边有际的，是有四边框架框住的。尽管荧光屏或大或小，但终究有个“框”。“框”是一个空间概念，“框”就是一种假定。“框”对画面中影像空间范围起着界限作用，并且具有凝聚电视观众注意力、观赏面的作用，一个电视导演或编辑、摄影记者，从他们创作、制作节目的第一个瞬间起，必然把自己的思维焦点和电视艺术形象凝聚、流动在“框”中。

“框”是电视和广播的主要区分点之一。电视艺术是有“框”的，广播文艺则是无“框”的。画面是有视点、有方向性的，声音是无视点、全方向性的。“框”是一个物质媒介，是审美观照的一种形式。它是电视节目呈现的生命形态，所有的节目运动元素和电视艺术形象都靠它而存在并得以展现。“框”是一种带刻度、界限的容器，它容纳、展现、评价艺术家们的精神成果——节目，也容纳、检验、衡量节目创作者的艺术素质品格。

影视的假定性和虚幻性，和戏曲、话剧的假定性、虚幻性是

不大一样的。吸取表演的虚拟性和程式化是一种“中国式”的舞台假定，它“无中见有”、“景随人生”、“以小见大”、“以少见多”等，是艺术化的规定情景，是突破现实生活本相和原生形态的，是超现实的经过提炼的生活的升华，是长期磨炼、浓缩的精华，是台上台下约定俗成的“假定”，合乎戏曲欣赏习惯的。话剧的舞台“框”和“三面墙”也是一种假定，但台上台下活生生的演员和热情观众的息息相通、情感交流，又是别具一格、电视无法代替的。

电视是逼真性与假定性、真与幻的统一体。荧光屏本身就是一种假定性，荧光屏的二维平面和四边形的框，与我们生活中的时空和环境是迥然不同的；电视节目所表现的时间并不等同于现实的时间，它可以再造时空，使真实时间延长、跳跃、压缩、停滞（定格）、加快、倒流……镜头虽然可以代替人们的眼睛，但又有别于人们的眼睛，名目繁多的移动摄影、广角镜头、长焦距镜头、变焦镜头、推拉镜头、畸变镜头等的运用，改变了客观环境中的自然属性和人物、事物的状貌，开拓了新视野，变换了人的正常视线，使电视呈现的艺术世界更加千姿百态、绚丽夺目。

（二）综合性、兼容性与选择性的结合

采英撷华、博取广纳，“汇天下之精华，扬独家之优势”，以综合性、兼容性广，信息量大，可选择性强著称于世，是电视艺术的第二审美特征。

电视，首先是构成因素的综合和兼容。电视艺术是现代电子科技与多种艺术的有机结合，是时空一体、声画并茂的视听综合艺术。综合性的艺术特点，体现在电视艺术构成元素的多样性和表现手段的丰富性。电视艺术的表现手段主要是画面手段、声音手段、文学手段、蒙太奇语言、表演手段、美工手段、造型手段、特技手段、编辑手段等。从视听艺术的形象感和审美观照来说，最基本的是形、光、声、色、字、景、物、人等造型元素的

结合。但这种结合不是混合和堆砌，是浑然一体、水乳交融般的有机结合。任何元素，一旦进入电视艺术之中，便不再保持其原身本体，而是融入电视艺术形象的整体之中，获得了新质。在电视化的综合、融会过程中，汇视听之娱，集多种元素之美，主要体现在画面和声音的珠联璧合上，因为画面和声音，是构成电视艺术诸元素可视可听的最终依托和形态。摄像、表演、光影、影调、色彩、字幕、美工、布景、道具、化妆、特技等，最后统统汇合在流动的画面和伴音中。

电视艺术的兼容性和选择性还表现在艺术品种上，它胃口很大，可以包含文学、戏剧、音乐、舞蹈、绘画、建筑、雕塑、电影等一切艺术门类。从题材内容方面，可以囊括古今中外、天堂地狱、仁人志士、英雄豪杰、神魔鬼怪、三教九流……从文化层次来看，上至教授院士，下至文盲老妪，几乎所有阶层的观众都可以在电视节目中找到自己应有的位置，可谓老少咸宜、童叟无欺、雅俗共赏，但又各有偏爱、各有选择、见仁见智、乐山乐水，“各以其情而自得”。

电视节目报是发行量最大的报纸，是电视导报和收看指南，亿万观众买到新的节目报后，往往从星期一看到星期日，顺着登载的节目单逐渐浏览、精心挑选和圈圈点点。电视既大量吸收社会上的各种优秀剧目、节目、作品、电影、歌舞等搬上屏幕，又创造、改编、加工、制作电视化、栏目化的文艺节目。如别具一格的电视剧、电视小说、电视散文、电视诗画、电视音乐、电视戏曲、电视小品、电视艺术片、电视专题片、电视文艺竞技节目、电视晚会、电视游艺节目、电视曲艺等艺术品种，以丰富荧屏节目，满足广大观众的审美需要。

电视艺术的“选择特性”，是通过电视台这个传播媒体而起作用的。观众有充分的自由去选择自己喜爱的节目，一般有下列几种选择：

1、电视台的选择。我国的电视事业发展神速，1978年，全国只有35家电视台，电视观众8000万人，平均每千人只有3台电视机。1995年我国有电视台3125家，观众高达9亿多人，每千人平均拥有25台电视机。我国电视台的数量已超过了美、俄、日、英、法、德、印（印度）、加、澳、巴西、巴基斯坦等11个国家电视台的总和（2605家）。因此，电视观众可以在本国台与外国台、内地台与台、港、澳台，中央台和地方台、省台和市、地、县台等之间进行选择。

2、频道的选择。现在空中电波战空前激烈，中外电视台的各种频道都在争取观众、赢得观众，追求社会效益，办台宗旨效益、经济效益、广告效益等。

频道的选择，首先是节目频道的选择，其次是电台制式、体制等方面的选择。

彩色电视是在黑白电视相互兼容，即电视台播送彩色节目时，黑白电视机能收看好，播送黑白电视节目时，彩色电视机也能收看好。我国城市的家庭几乎实现彩色电视化了，而且屏幕尺寸越来越宽，越来越大。彩色电视与黑白电视采用不同的兼容方法而形成不同的彩色电视制式，如N式（NTSC）、S式（SE-CAM）和P式（PAL）等。体制是指扫描方式、行数、行频、场频、帧频、视频带宽、频道宽度、图像伴音频距和调制方式等。现在CCIR（国际无线电咨询委员会）已经认可的有A、M、B、H、I、D、K、KI、G、L、N、C、E等13种黑白电视体制；还确定了M、B、G、H、N、I、D、K、L等9种彩色电视的制式。MARCC世界无线电行政会议对电视频道划分有统一规定（包括波段、频道、频率范围）。中外各级电视台、各种类型的电视台分别拥有自己的节目频道，观众可以自己选择。

3、无线（开路）和有线（闭路）电视（含光缆电视）等的选择。

4、板块节目和非板块节目的选择；专栏节目和非栏目节目的选择；固定性节目和临时性节目的选择；一次性节目和连续性节目（含电视连续剧）的选择；单一节目和系列性节目的选择；保留性、库存性节目和非保留性、非库存性节目的选择；室内节目和外景节目的选择；纪实性、实况性节目和非纪实性、非实况性节目的选择；不同艺术门类、品种、题材、风格、流派的选择；不同演员、艺术家、节目主持人、歌手等的选择。

5、有意识、有目的选择和无意识、无目的选择；提前有准备的选择和临时按键式的选择；家庭性、集体性的选择和纯个人爱好的选择。

6、有引导选择（看“收视指南”、“下周屏幕介绍”、“节目预告”、节目报提示等）和无引导选择。

生活的丰富性决定了艺术的丰富性，也决定了电视艺术节目的兼容性和可选择性。科学技术的日新月异，光学、电学、化学、声学、机械学、通讯技术、电脑等科学和特技的新进展，为电视艺术注入了新的血液和强大的生命力，为电视艺术节目制作提供了良好的条件和手段。

电视文艺有着无限宽广的前途。电视文艺节目必然走向繁荣，必然朝兼容性和选择性两极发展。广播的兼容度、选择度已经够大的了，但电视的兼容度、选择度更有其视听结合的优势。像广播无法传播和表现的视觉艺术作品，如绘画、书法、雕塑、建筑、工艺美术、舞蹈、卡通以及时装表演、马戏、杂技、魔术、艺术体操、水上芭蕾、木偶等，电视均表现自如，主动直观。

电视是社会的窗口，它往往以社会文艺为节目重要来源，电视艺术工作者将已有的社会文艺筛选、加工、提高，进行电视化艺术处理，从而丰富和拓展节目的吸引力、感染力。当务之急，是增强精品意识，让更多思想精良、艺术精湛、制作精细的精品

节目呈现在荧屏上。

电视凭借电视化优势，扩大自己的表现领域，不断创造别具一格的电视艺术精品，达到电视艺术兼容性与选择性的完美结合。

（三）环球性、社会性与家庭性、个人化的结合

电视是20世纪的伟大发明之一，它是科学文明的产物，是最迅速、最广泛、最真切、最有效的大众传播媒介。电视这个“20世纪电子缪斯”的下凡和普及，化天涯为咫尺，变偌大地球为小小村落。

电视讯源无边无际，各种信息和节目源源不断，纷至沓来，实现了“电子四海一家”的社会化，实现了个人——家庭——社会——全球一体化。如奥运会、奥斯卡金像奖颁奖会、海湾战争等，全社会共同观看，信息共享，节目同乐。一台中央电视台的春节联欢晚会，海内外华人一同观赏，观众高达9亿人，何等“社会化”，极富凝聚力。

电视既是社会化的，又是家庭性的。家庭居室是通常的电视收看场所，它与电影、戏剧、戏曲上演的影院、剧场、舞台的观赏环境和审美心理不同。家庭收看的方便感、自由度、随意性、散慢性、选择性和情感体验的个体化，与观赏电影、戏剧、戏曲时的消费感、群体感、制约度、强制性、梦幻感、交流感、视听感大不相同。尤其是当观赏电视剧和舞台剧时差异更大，“电影和电视是不能从戏剧那里抢走的，只有一个元素：接近活生生的人。”活人（舞台演出的演员）和影视演员（影像）大不一样，虽然都在运动，但效果不同、感染有别。戏剧、戏曲的审美特征是演员与观众的直接交流，气息相通，互相影响，临场反馈的呼应感和台上台下共鸣感是影视艺术难以企及的。

电影审美的特征是大量观众一起沉浸在黑暗的特定的环境中，聚精会神于银幕之中，产生一种梦幻感和艺术欣赏氛围。而

电视文艺（含电视剧）是在非常现实的家庭环境中观赏的，是在行动自由、有亮光的居室中观看的。而审美客体——节目，是穿插在新闻、社教、文体、服务节目等整体播出中进行的，中间还经常插播广告，因而审美主体——家庭成员观众的情感机制难于产生梦幻感而具有较多的现实感和存在一定的心理距离（清醒的隔离效果）。

电视收看是面对电视屏幕的“面相交流”，屏幕中的影像和声音，对任何观众，都是固定不变的。只是收看设备的质量和尺寸大小的问题，观众完全可以独立自主地选择最佳座位和位置，没有公共观赏场所的强制性和约束性。家庭观赏方式失去了剧场观众所特有的感情方式和直接的活人间的交流，但互不接触的亿万个电视观众却可以通过观赏同一个节目，得到共同的体验和认同。观看世界足球比赛实况如此，观看奥斯卡金像奖颁奖实况亦如此。往往一场球的输赢、优劣、好球、臭球……当时或次日便议论纷纷、评头品足、或喜或气、或扬或抑、或赞或骂……这就是“社会化”强烈反响；8 亿中国观众共同欣赏一年一度的中央电视台春节联欢晚会，其“社会化”效应也是中外电视艺术史所罕见的。1984 年和 1987 年的中央电视台春节联欢晚会非常成功，海内外交口称赞，这个年都过得痛快和得意；相反，1985 年广场式的中央电视台春节联欢晚会砸锅了，失败了，不到 3 天，几麻袋批评信飞向中央电视台，该年春节欢乐气氛骤减，好像年都没有过好。翌年——1986 年中央电视台的春节联欢晚会成功，亿万观众额手称庆，“难忘今宵”年味十足，欢声笑语响遍神州大地，可见电视艺术的“社会化”效应何等强烈和敏感。这就是电视艺术在千家万户欣赏节目过程中所产生的独特的共鸣方式和参与意识。随着电视机的普及，一户多部电视机的家庭越来越多，出现了欣赏电视的个人化的新气象。

（四）运动性与造型性的结合

运动给电视以生命，造型给电视以形态和神韵，使电视成为一门新兴的艺术。

电视有别于绘画、建筑、雕塑，就在于它的视觉形象是视听兼备的活动形象。

如果说，电影以每秒 24 格的速度运动，电视则以每秒 25 帧的速度运动。没有运动，便没有了一切，就是无画无声、死气沉沉的屏幕本身。

电视的运动性，既包括客体运动，又包括主体运动，还有主客体复合运动，以及蒙太奇的“特殊”组合式运动。

电视摄像机的轻便化、数码化、电脑化、灵活化，使电视的摄录手段具有很大的优势，使电视声画的连续运动有了可靠的技术保证。因此，电视声画始终是一个动态、进行的结构。电视画面和伴音的运动在延续时间中获得再现和表现的功能，叙事和抒情的功能，反映外部世界和内心世界的功能。电视的审美场是一个物理——生理——心理时空综合效应流程结构。电视是科学和艺术的结晶，它是“科学的艺术”，又是综合的艺术，“它侵入了家庭和生活，影响了思想并改变了习惯”。实现了“人不出门，百事皆闻；人不出屋，诸艺入目”的千里眼、顺风耳境遇。

如果说运动性关注的是时间变化，重视方向、速度、幅度、频度；那么造型性关注的主要是空间状态，重视光线、色彩、镜头、构图、字幕、化妆、道具、特技等。中国的第五代导演尤其重视造型的创造性思维，《一个和八个》、《黄土地》、《红高粱》、《大红灯笼高高挂》、《秋菊打官司》等在造型的形态、神韵、象征上有诸多创造，是值得电视艺术借鉴的。我国电视艺术作品也有不少令人称赞的造型佳作，如早期的电视专题片中《收租院》（1966 年 4 月）是大型泥塑群雕造型；《雕塑家刘焕章》则以根雕造型为贯穿线，展现了刘焕章的艺术追求和丰硕成果；陈爱莲

的舞蹈专题片《线》、杨丽萍的舞蹈专题片《舞之魂》、山西电视台的《黄河一方土》，在舞蹈造型上颇有特色；《小提琴协奏曲梁山伯与祝英台》、《西藏的诱惑》、《朝阳与夕阳的对话》、《篱笆·女人和狗》、《辘轳·女人和井》、《古船·女人和网》、《希波克拉底誓言》、《南行记》等在丰富电视艺术造型语言上分别作出了自己的贡献。16年来的中央电视台春节联欢晚会在核心区域造型、表演台面造型、主体图案造型、顶部造型、后景造型、左右区域设计、现场观众区域设计、人物景物造型上也取得了长足的进步。在纯形式区域设计上也有诸多探索和创造，如硬造型语言设计——柱列结构；软造型设计——喷泉、水面、鱼缸；光造型语言设计——彩光表演台；雕塑造型语言设计——人物雕像、动物雕像、生肖雕像、象征性雕像；图案造型语言设计——装饰图案、年号、台标；道具造型语言——大红灯笼、紫荆花；灯具造型语言设计——民俗灯具、西洋灯具、东方灯具等。今后仍可在纪实性造型、写意性造型、实用性造型、浪漫派造型、风格化造型、古典造型、现代造型、崇高美造型、阴柔美造型、西方造型、东方造型、民俗造型、动画造型、激光造型、演员造型、建筑造型、道具造型、广告造型、外电反馈造型上作出更多的探讨，涌现更多的精品。驰名世界的“万宝路”香烟广告形象的演进（由“像五月的天气一样温和”的广告词——女士烟演变成西部牛仔形象的男士烟，散发着粗犷、豪迈的阳刚之气）和我国的“威力牌”洗衣机广告辞“又大又威又力”演变为“献给母亲的爱”的艺术实践经验和教训，难道还不能从中受到启发和引以为鉴吗？一句话：要让电视“动”起来，动得合乎规律、恰到好处；要让电视“立”起来，“立”得准确、鲜活、生动，达到运动性与造型性的完美统一。

电视理论和电视艺术美学的研究业已脱离“寄人篱下”的境地，有了自己的理论建树。在中央电视台成立40周年的前后，

《中国电视论纲》、《跨世纪电视丛书》、《电视艺术丛书》等的出版发行，标志着中国的电视理论建设步入了一个新的层次和阶段。

总之，电视艺术的本质属性是电视的艺术，是荧屏上的视听结合、声画纷呈的艺术。其共性寓于个性之中，电视艺术有其独自的个性和艺术语言。电视艺术以其技术优势、传播优势、视听优势、摄录电子化优势和欣赏方式的随意性优势，跻身于艺术之林。电视要扬己之长，避己之短，博取广纳，强化特色，自成一体，终将建成和完善自己的美学体系。

第二节　从比较中显示电视文艺的特征

一、电视文艺的特征首先来自母体

电视是母体，电视文艺是随母体派生出来的。电视文艺必然染母体之本色，传母体之优势，沾母体之光泽，留母体之短缺。艺术是精神产品，但各门艺术之间的区别，其根源在于物质材料（媒介）。不同的物质媒介、艺术语言、表现形式便是艺术分类、界说的根据。如绘画是线条和色彩的艺术；音乐是音响、节奏和旋律的艺术。绘画用线条、色彩等绘画基本手段在纸、布、木板、墙壁等平面材料上表现物像的形状、体积、质感、量感，造成在视觉上可以感受的空间的艺术形象，通过瞬间而静止的画面给人以审美观照；音乐是乐音的运动形式，它对准人们的心灵，是表情的时间艺术，在时间的延续中给人可闻性的感受。音乐形象不同于绘画形象，它是活跃的具有发展过程的形象，而不是凝固的形以目见的直观形象；它是自生自灭、随生随灭的形象，“一旦出现马上就要消逝的亦即自己否定自己的外在事物”①；它

① 黑格尔：《美学》第3卷上册，商务印书馆1986年出版，第19页。

是具有演绎性、非语义性、不确定性特征的形象，接受者往往见仁见智，各以其情而自得。

人类的审美器官主要是眼睛和耳朵，其中视觉更为重要，因为眼睛比耳朵功能更强。科学家所研究的结果表明：人对外界的感受，百分之八十来自视觉，百分之二十来自其他感官。这正如人们平日所说的“耳听为虚，眼见为实”、“百闻不如一见”一样，耳听确实不如眼见强烈、鲜明、真切。这就是电视后来居上，冲击广播的根本所在。广播是时间艺术、听觉艺术，而电视是时空艺术、视听艺术；广播偏重和适宜于表现，是表现艺术，而电视以再现见长，融再现、表现于一体，是声画纷呈，再现、表现咸宜的综合性艺术。

电视时空灵活自如，别具一格，饶有特点：

（一）电视时空不同于戏曲时空

戏曲属于舞台剧大的范畴，而电视剧属于荧光屏上的剧。

戏曲时空不同于现实时空，它是现实时空的浓缩、超越和升华。戏曲“转眼易寒暑，咫尺见天涯”，完全不受现实时空和舞台时空的制约。戏曲时空偏重写意，虚拟的东西多，舞台是“空”的，但“空”随人意，景随人生，演员带景，“戏曲的布景在演员身上”（盖叫天语），演员掌握了时空的主动权和支配权，演员往往变舞台的局限为无限，变“三面墙”的被动为主动，从而大大开阔和延伸了戏曲的表演天地。如《十八相送》，在同一舞台上，随着演员的比比划划、虚拟表演，而自由地变化了十八个时空，带有想像性、表演性和浪漫性；再如《齐天大圣孙悟空》，孙悟空上天入地，潇洒自如，忽儿大闹天空，忽儿潜人海底，忽儿跑到阎王地府，忽儿钻入铁扇公主肚子里……时空转换，瞬息万变，幅度很大，而戏曲演员表演起来却轻车熟路，灵活极了。戏曲时空是通过现实时空的高度概括、浓缩来升华的，戏曲熔声、色、形、情、意于一炉，用人物化、戏剧化了的动

作、歌舞、音响、美工和演员的唱、念、做、打，把观众们引人剧中的规定时空之中，唤起观众的想像，诱发起观众的补想，从而使戏曲舞台豁然开朗，别开生面，观众不但认可，而且别有一番神韵，余香满口，美不胜收。而电视是在二维的平面上幻现出四维时空。因为“电影按其本性来说是照相的一次外延”（克拉考尔语）。照相是准确摹仿、再现客体的有效手段，其功能“如镜取形，如灯取影”通过摄影机、录像机拍（录）下来的电视声画，可以更真实、主动地再现现实中的空间，通过连续拍摄的活动画面，又可以准确地再现现实中的某段时间流程。但是，一旦通过蒙太奇组接，它所形成的银幕时空就与现实的时空迥然不同，它可以压缩，可以延长，可以插叙，可以倒流，可以闪前，可以闪回，可以定格（凝固），可以加快，可以放慢，可以叠化，可以重复，可以并列，可以分割画面，可以借代，可以变形……可见电视时空具有客观性、主观性、可变性、伸缩性和假定性等特征。

（二）电视时空不等于现实时空

运动着的时间和空间是电视艺术的重要特性。摄影技巧的日新月异，剪辑手法的灵活多变和蒙太奇语言的创造性发展，使电视冲破了现实时空、舞台时空和传统的物理时空观念的羁绊，灵活自如，随心所欲。它不仅可以直接再现宏观世界和微观世界的时空，而且也可以把过去、未来，以及梦境、幻觉、想像、潜意识的非现实、超现实的时空表现出来，并采取延长、浓缩、借代、象征、顺行、逆转、重复、闪回、闪前、凝固、分割画面、叠化、交叉等手段对现实时空人为改造，使之满足导演抒情言志的需要。

在电视中，时空是不可分离的，空间是在延续时间中出现的，而延续时间却在组织空间。电视艺术把艺术的叙事式和呈现式结合在一起，成为一种特殊的时空复合体；在电视中一般具有

三种时态：现在时态——人物的现实动作和进行式活动，这是最常见的一种；过去时态——人物对往事的回忆；未来时态——人物对未来的向往、幻想。在电视屏幕上，过去、现在、未来以及主观的回忆与想像等可以通过顺叙、倒叙、交错等方式自由地组接在一起。因此，电视的时间是一种假定性的、艺术化了的时间形态，它既可以产生对现实时间发展流程的真实体验，又可以具有现实时间不曾具有的自由度。

电视的空间概念是与电视的时间概念紧密相连，相互依存的。由于电视表现的是连续活动的影像体系，从而把时间因素注入到空间画面之中。电视的空间是一种具有假定性的空间形式，是一种幻觉的空间影像。电视摆脱了空间的容量和物质性质，有别于建筑、雕塑、戏剧舞台的实实在在的空间。电视空间是运动性的空间形态，幻觉感和影像性的空间形态，由局部表现整体的剪辑过的艺术空间形态。屏幕的画框是对无边无际的现实世界的假定、局限、选择、省略。它打破了人眼正常视域的限制，根据编、导、摄的意图被分割成不同视点、不同景别的局部画面，通过这种局部空间的重新组合，与整体的现实空间联系起来，创造出电视的声画纷呈的特殊空间。

二、电视文艺与电影同中有异

电视文艺和电影都是视听兼备、时空结合、声画纷呈的综合性艺术，都是运用蒙太奇语言的影像艺术，都是在二维的平面上幻化出三维立体形象的屏幕艺术。如此等等，不一而足。

我们要看到电视文艺与电影同中有异、似中有别。从而在“异”字上做文章，扬其长，避其短，“汇天下之精华，扬独家之优势”。

电视文艺（含电视剧）与电影之“异”，起码可以归纳为下面四条：

（一）成像原理不同

电影是“光和影造成的”，它用摄影机将人物或其他被摄体的活动景像摄取在条状赛璐珞胶片上，然后通过电影放映机传动系统投影于银幕，电影的基本原理是：将依一定时序摄制的景物各运动阶段的静止画面连续映出来，借助人的视觉暂留，在人的视觉中造成再现景物运动影像的效果。简言之，电影是按照视觉暂留特性，光影生成和物像反映的原理成像。而电视是用电子方法传送活动图像，它由电视播控、电视发射和电视接收三大技术系统组成电视技术总系统。电视是通过摄像机的光导摄像管，对所拍摄对象进行逐点扫描，扫描中形成一系列水平线条——光栅，按照景物原来的明暗或色彩分解信号，转变为一系列顺序的电讯号，通过无线电波或有线电路传递出去；电视接收机将收到的电信号依次逐点、逐行、逐帧同步地还原为明暗不同和色彩不同的光点，构成整个画面，在荧光屏上显现出来。所以，电视是“像素成像”。构成一幅图片的像素越多，就越能呈现出图片的细部，因而画面也就越清晰。电视画面的像素没有大小疏密之分，只有亮度不同。它们有规则地一行一行地排列着，行数越多，像素数目也就越多，电视画面也就越清晰。我国目前的电视画面标准规定每帧扫描 625 行，每场扫描行数为 312.5 行，每秒扫描 25 帧，50 场。电视图像的幅型（宽高比）为 4:3。

成像原理不同必然带来视觉效果的差异，电视影像的清晰度一般都低于电影。所谓“热”传播媒介，就是指电影画面的清晰度高，还原好，纵深感、层次感鲜明；而电视影像清晰度低，解像力差，透视感弱，属“冷”传播媒介。同样一部影片，在电影院放映或在电视台播放，效果往往不同。但是，随着高清晰电视的涌人市场和推向社会、家庭，图像质量发生了根本性的变化。所谓高清晰度电视：图像的水平及垂直方向清晰度比现有电视系统接近增加两倍，宽高比加大到 16:9，总像素数和信息量增大 4

倍的电视系统。高清晰度电视有模拟方式和数字方式两种。由于目前高清晰度电视尚未普及，因此拍摄画面时，宜“远望之以取其势”、“以近看之取其质”。

（二）镜头运用不同

一般来说，荧光屏面积小，银幕面积大。电影银幕的面积约为27平方米，但随着宽景电影、宽银幕电影、大银幕电影、全景电影、环幕电影等的出现，电影银幕的面积随之变化。别小看一“大”一“小”之别，大有大的规律，小有小的特点。事物不是绝对的，而是可以引发和转化的。“寸有所长，尺有所短”就是这个道理。荧光屏尽管向大小两极发展，大至电视墙和投影电视，小至袖珍电视，但万变不离其宗——家庭艺术。荧光屏再大也要受家庭环境的制约，决不能大过公共场所的宽银幕电影和环形电影。因此，电视文艺节目和电视剧要正视“小”的特点，在“小”字上做文章，在小的局限中显出自由来。“如果某一特定手段的成就就是在这一手段的特性界限之内取得的，这些成就在美学上就更能使人感到满意。”（克拉考尔语）在镜头运用上，电视剧的中近景和特写镜头往往都超过电影的数量。电视剧以特写见长，因为“特写镜头表现了受限制的画面的真正优点”（爱因汉姆语）。特写不仅能把远景镜头中看不清楚的东西加以显微、放大，摄取“穿花蛱蝶深深见，点水蜻蜓款款飞”之精微，摄取泪珠盈盈之眼睛和纤毫毕现的脸部表情……从而“超越时空进入另一个新的领域，心灵的领域——微相世界”（贝拉·巴拉兹语）。

（三）制作手段不同

技术是电视之母。先进、快速、灵活、优质的技术手段使电视略胜电影一筹，从而给电视节目制作带来许多有利条件。

电视的表象是传播，但与同时是传播工具的电影、书报刊等比较，显然有巨大的区别。电视几乎囊括了一切传播工具的功能及优势，集声、形、文于一体，熔文化、科技、信息、知识、娱

乐于一炉。电视还可以与计算机、电脑联网，构成一个巨大的生产、分配、服务、消费体系，成为多功能的大众传播工具。

电视节目制作有着自己独特的制作手段和画面特技。录像技术、数码化录音录像技术、电子编辑机、三维动画制作手段和电视特技等，使电视节目制作较之电影制作便利、快速得多，如拍摄电视剧时，记录在磁带上的画面不需洗印就能在电视监视器上呈现出来，可以及时地进行技术鉴定和艺术鉴定，发现问题便可及时抹掉重拍，而不必像电影那样只有等样片洗印出来才能发现问题，不要小看这一点不同，它为电视剧的创作节省了大量人力、物力，使电视的生产周期比电影大大缩短。由于制作、传播上的便利条件，电视文艺节目（含电视剧）可长可短，可以单本，也可以连续和系列，品种多样，形式灵活，这又是电影所不及的。

（四）传播渠道和欣赏方式不同

电影是通过不同类型的固定式电影放映机或移动式电影放映设备在观众厅或广场放映。而电视把人们的家庭客厅和起居室变成了“观众厅”和源源不断的“信息库”。电视机把活动映画和舞台艺术、体坛风云从大的公开场合挪到可以私下交流的场所，成了“炉边媒介”，成了近在咫尺的“面相交流”之物。电视机前的观众尽管感受不到舞台戏剧演员与观众的直接交流的主动气息，也感受不到宽银幕电影的壮阔画面气势和影院黑暗中群体静观韵味，但舒适的自家之窝，亲切的自家之人，亲密的自由交谈，可供挑选的电视节目频道，又是别有一番滋味的欣赏环境，屏幕和观众自然而然有一种贴近感、亲切感、参与感和方便感。英国的约翰·霍金斯对电视剧与电影作了比较性评价：“前者是亲切的，后者是壮丽的；前者是紧凑而通俗的，后者是严谨的。”有一定道理。这与观照面大小有关，电影银幕大，以势取胜，以场面壮观夺人耳目；电视屏幕小，以质取胜，以“小中见大”、

“尺幅体百里之回”见长。大有大的规律，小有小的特点。“如果某一特定手段的成就是在这一手段的特性界限之内取得的，这些成就在美学上就更能使人感到满意。”（克拉考尔语）在镜头的运用上，在一般情况下，电视剧的中近景和特写镜头往往都超过电影的数量。哥伦比亚公司电视片监制人季麟深有体会地下了断言：“电视乃是一种显微镜，并不是一种望远镜。”所以，电视剧有“心理剧”之称，以刻画人物心理活动胜姐妹艺术一筹。电视剧、电视文艺节目尤其要发挥特写的优势，因为特写往往给人以体察人微的感觉，因为“特写镜头表现了受限制的画面的真正优点”。因此电视演员和节目主持人必须适应电视艺术的微相表演和“细部显微”、放大，微相表演要求演员和节目主持人有很高的技巧、丰富的表情、深刻的体验、准确的感觉、复杂的心理内容和特殊的情绪记忆。特写具有特殊的功能和魅力，电视剧中的特写比例往往高于电影。好的电视剧导演更善于驾驭特写和发掘特写的特殊的感染力。

电影、电视是新兴的视听艺术。它们的特性、优势和不足，不是一成不变的。影视艺术是科学和艺术的结晶。没有影视技术，就没有影视艺术，从一定意义上说，科学技术是影视艺术之母，影视艺术属于“技术性的艺术”。传播技术的进步为影视艺术的发展提供了种种契机，并历史地拓展了其表现领域。总之，中外影视正朝着 21 世纪影视技术互补，艺术交融，影视互动和汇合的康庄大道前进。

第三节　认识特性，提高节目的文化品位

20 世纪即将离去，21 世纪的曙光已照临人类的窗口——电视。电视是 20 世纪的伟大发明之一，电视文化是电视的派生物。电视文化的生成、发展、崛起、繁荣，对人类社会的生活、习

惯、思维、观念、情趣、认知、审美都发生了重大的影响，产生并继续产生其巨大的吸引力、冲击力和生命力。

电视媒体当前应重点抓好两方面的文化导向：

一、以"人为本"、贴近生活进行导向

培养一代新人，塑造德、智、体、美全面发展的优秀人才是根本大计。21世纪说到底是人才竞争的世纪，综合国力竞争的世纪。

有中国特色社会主义文化，是一种区别于以往任何文化形态的全新的文化。有中国特色社会主义文化深深植根于人民群众的历史创造活动，继承发扬民族优秀文化和革命文化传统，不断吸收世界文化成果，建设和传播有中国特色社会主义的内容和中华民族形式相结合的全新的文化，是电视义不容辞的根本任务。

榜样的力量是无穷的。自古以来，中国传统的文化精神就是把对民族、对社会、对历史作贡献作为人生价值之所在。早在春秋时期，叔孙豹就提出了"立德、立功、立言""虽久不废"的思想，中国古代的思想家继承和发展了这一思想，提倡"以天下为己任"，"先天下之忧而忧，后天下之乐而乐"，"富贵不能淫，贫贱不能移，威武不能屈"，为民族、为国家勇于"杀身成仁"、"舍生取义"的牺牲精神。这种传统的中华民族的爱国主义精神培养了无数的仁人志士、英雄豪杰，他们的英雄事迹和豪迈激越的名言警句彪炳史册，永留人间。

近期中央电视台对以美国为首的北约袭击我驻南大使馆事件的报道在事件发生突然、情况复杂敏感的背景下，立场坚定，旗帜鲜明，时效快，内容充实，口径把握得当，形式多样，有力度、有深度、有爱国情怀。明真相，知战况，凝民心，长志气，体现了中央电视台在面临突发事件时的快速反应能力和把握宣传政策的水平。在生与死的考验面前，赴南报道组恪尽职守，不辱使命，不负重托，拍出了真实生动的画面，录制了朱福来手捧被

鲜血染红、浸透的棉被时的哭声和撕心裂肺的呼唤和控诉，拍出了为国捐躯的邵云环、许杏虎、朱颖的遗容、骨灰盒……揭示了战争的真正含义，撕碎了美国最讲“人道”的伪装，激发了中国人民的义愤。中华民族的凝聚力陡然增长。落后就要挨打，动乱、添乱就是使仇者快、亲者痛的蠢举。这是十二亿中国人民的共识。只有团结一心，保持稳定，强我中华，壮我国力，才是中华儿女的天职！

电视新闻是电视节目的主体和骨干，是重要的信息渠道，是时代的记录，是历史的见证。

20 世纪 80 年代以来，中央电视台以新闻改革为突破口，推动整个电视宣传的改革，坚持以“团结、稳定、鼓劲”为基调，提高报道时效，从“快”入手，对“刚刚发生”的事件的报道以及现场报道、口头报道、直播报道日益增多，按照“短、新、快、活”的原则改进新闻报道，使电视新闻节目中的套话、空话减少了，节目信息量加大了，有深度、有趣味、有感染力和凝聚力的报道增加了。

1993 年 5 月 1 日《东方时空》的开播，1994 年 4 月 1 日推出了《焦点访谈》，继之又开办了深度报道的《新闻调查》栏目。这三个栏目被公认为是中央电视台的名牌栏目、“拳头产品”、新闻改革的窗口。它们突出了我国传统民族文化中的“民本”主义思想——以民为重。表彰来自民众之中的杰出人物——“东方之子”，报道他们被“浓缩的人生精华”，强调“讲述老百姓自己的故事”，这是时代的进步，观念的进步。“讲述老百姓自己的故事”是中国电视传播的基本定位，和历史上的“民重君轻”的人文思想一脉相承、息息相通。正因为《焦点访谈》、《新闻调查》等栏目源于以人为本，以老百姓的命运为本，题材聚焦准确、瞄准生活热点、关心人民痛痒，切中时弊，扶正抑邪，扬善惩恶，给观众以公道和“说法”，因此深得观众欢迎，收视率一直居高

不下。《焦点访谈》中的《“罚”要依法》、《没电盼电、有电怕电》、《十年难断明白案》、《“形式”逼人》、《难圆绿色梦》以及对弱势群体的关注，对身患绝症的小姑娘李欢的精神鼓舞，感人至深，使病人和观众对生活充满希望。

古人云，仁者，爱人。朱熹说：“‘人’字似天”，在古代的中国人看来，“人之巅”（头顶）就是天，人头上的星空和人都是高贵无比的。尊重人、关心人、爱护人是一种传统的中国美德。中央电视台把这种美德贯穿在诸种节目之中，在“公益广告”，在小品集《人与人》，在《实话实说》、《文化视点》、《夕阳红》等栏目中，“人本主义”思想、“爱人民”的道德意识浸透在具体节目中，往往晓之以理，动之以情，让观众感动不已。谁能忘记去年特大洪灾中解放军抢救老人、小孩、民校教师的动人场面?!谁能忘记李向群等英雄烈士的自我牺牲精神！我们不仅感受到解放军这个大熔炉中锻炼出来的钢铁战士，也感受到中国传统文化、传统美德的潜移默化的影响。

人啊，这是个美妙的字眼，我们推崇大写的人，我们把祖国的河山，祖国的最大的人造历史工程——长城、运河比作大写的人。《话说运河》开篇之作便不同凡响，开宗明义地点题：“我们从地图上粗略地看，长城跟运河所组成的图形是非常有意思的，它正好是我们中国汉字里一个最最重要的字眼‘人’，人类的人，中国人的人。”“巍峨的长城，是我们祖先用自己的骨和肉铸造的。深沉的运河，是我们祖先用自己的血和汗灌注的。”“人”何其伟大！中国人何等自豪！莎士比亚称赞人是“宇宙的精华，万物的灵长”，而长城、运河相交正是一个大写的“人”字！你看，这长城是阳刚、雄健、遒劲的一撇，这运河不正是柔情似水，深沉的一捺吗？“人”字的构想、联想、升华，恰到好处，合乎“形”，近其理，得乎趣，“情与景会，意与象通”，有神韵，有回味。以“人”字立意，以“人”字开题，一览众山小，有高屋建

瓴之势！人是宇宙的主宰，宇宙有了人，才有生机，才有活气，才有智慧！运河是中华民族文化的丰碑，是古代中国人的英雄业绩。运河两岸有挖掘不尽的文物、有数不完的光照千秋的人物，可谓名人迭出，群英荟萃，人杰地灵。大思想家王充，学者严子陵，大书法家王羲之，大诗人陆游，文学家关汉卿、吴承恩、徐渭，书画家赵之谦，巾帼英雄梁红玉、秋瑾，民族英雄关天培，还有蔡元培、鲁迅等等。

运河是人工开掘，深沉、凝重，不是浩荡东向，而是南北走向，“几多苦涩，几多欢乐”，凝聚着血和祸、衰与荣、苦与乐，是文化的宝库，是生命的长河。可是运河如今百病缠身，亟待治理，这是历史的使命，敢于挑起修复运河重担的人，“才是一个顶天立地，有血气、有温情的中国人。”这掷地有声，振聋发聩之言，是中华民族祖先们的期盼和希冀。“人”字的奇思妙想，人定胜天的哲理底蕴，似乎得之一偶，却是积之时日。是五千年中华民族传统文化长期熏陶的结果。一个没有传统文化丰厚积累的人是不可能有此气概、有此视野、有此境界、有此美学意蕴的！可见，中华民族的文化乳汁是哺育新生的电视宠儿的生命力所在，是维系电视繁花硕果生命力、感染力之根本。

二、从提高节目的文化品位进行导向

当前中国电视存在的隐患是：（一）精品少，次品多；（二）创新少，雷同多；（三）道今少，说（演）古多；（四）高雅少，粗俗多；（五）经典少，快餐多；（六）短剧少，长剧多。

浮躁情绪在蔓延，心态不平衡者大有人在，不读书、不读原著、不求甚解，蔚然成风，“我国四大名著不用看，看看四部同名连续剧就得啦！”“《雷雨》看什么本子，看看李少红导演的同名电视连续剧就行啦！”如此等等，不一而足。所以谈到电视的副作用时，笔者曾说：第一，电视助长了浮躁心理，平均三五秒钟便按一次遥控器，转换频道之快之频繁前所未有；第二，电视

让观众养成了惰性；第三，电视让观众变得浅薄，越来越没有文化。这些说法也许有偏激之处，但也不无道理。窃以为往日书斋文化中的苦读、苦吟、凝思、想像、静观、细品、揣摩、思考、体验减弱了、消失了，代之以电子文化中的大众性、快餐化；娱乐性，乐一乐；消费性，过把瘾；参与性，交流欲；宣泄性，求消遣；广告性，炒效应；刺激性，求快感；流行性，追时尚；排行榜，追星族；一次性，像泡沫；复制品，似“克隆”。往往快乐原则代替了往日的审美观照原则。风靡一时的“流行音乐排行榜”、“MTV擂台”、“健身潮”、“隆胸热”、“减肥广告”、“高级化妆品”、“消费驿站”、“喜之郎”、“汽车时代”、“时尚精品”、“家居装饰”、“豪华别墅”、“国际导游”……珠光宝气，五彩缤纷，诸多诱惑，让人目不暇接、神迷目眩……不缺这，不少那，就是缺少文化。缺乏高档次的文化品位，缺乏有长期保留价值、百看不厌、百听不腻的电视精品。我们需要像《邓小平》、《让历史告诉未来》这样的文献纪录片；我们需要像黄一鹤早年制作的《梁祝小提琴协奏曲》，刘郎编导的《西藏的诱惑》；我们需要像《新岸》、《丹姨》、《希波克拉底誓言》、《有一个青年》、《秋白之死》这样的单本剧；我们需要《和平年代》、《党员二楞妈》、《昆仑女神》等这样的长、中篇电视连续剧；我们需要像《文化视点——漫话艺德》；歌舞节目《我是一个兵——心连心艺术团》；我们需要像《新闻联播》、《焦点访谈》、《东方时空》、《足球之夜》、《军事天地》、《晚间新闻报道》、《综艺大观》、《旋转舞台》、《正大综艺》、《人与自然》、《每日佳艺》、《音乐电视城》、《九州戏苑》、《科技博览》、《经济半小时》、《生活》、《中国新闻》等优秀栏目。

提高节目质量是一个永恒的主题。我们要抓好“三精”，即精品频道、精品栏目、精品节目。而精品节目是基础，是关键。精品的标准就是思想精深、艺术精湛、制作精良，可视性、可听

性强，富有吸引力和艺术感染力。

从文化发展的角度上讲，精品是文化积累、文化遗产的重要成分，正是精品构成了电视文化的大厦和发展的主流。在民族文化发展的每一历史时代，总有一批精品作为时代、民族的文化标志流传后世。典范的精品，应该是超越时代，长久起作用，魅力无穷的。精品，体现了精品创作者对艺术的追求和奋斗。精品的本质是创造，是创新，是突破，是有鲜明的特色，艺术贵在创造、创新、突破和个性。切忌雷同、抄袭、“克隆”和“一窝蜂”。“一窝蜂”、雷同是一种通病，一种顽症，一种痼疾，一种“懒病”。比如“清宫戏热”、“白领化热”、“纪实热”、“戏说热”、“风尘戏热”、“琼瑶热”、“游艺热”、“博彩热”、“快速配婚热”等风行荧屏。热风一刮，一哄而起，东施效颦，大同小异，只有媚俗和形似，没有文化底蕴和神韵，没有思想闪光点和艺术新意，新闻炒作和广告吹捧掩盖不住内容的贫乏和苍白，遮盖不了形式的老套、俗套。有的节目只是追求形式豪华的舞台场面，琳琅满目的舞台美术，不知何故频频闪烁的灯光，弥漫舞台的烟雾，满台乱转的装饰性伴舞，媚俗的矫情动作，廉价的掌声，官能的刺激等等。“创意”无创可谈，也无文化意蕴。质量上不去，除了缺少生活，就是缺乏文化所致。同样的素材，同样的品牌，文化品格的高下直接导致广告形象的优劣，如“威力牌洗衣机”，可以做成“又大又威又力”的图解式的广告模式；也可以做成“献给母亲的爱”，女大学毕业生工作后用薪水买了“威力牌”洗衣机，送到乡间小溪旁，母女情，敬老心，何其感人，何等温馨，何其合乎民族传统文化的伦理人情。前者的直、白、露、粗，后者的含蓄、写意，情趣和文化意蕴，泾渭分明，高下有别。可见，抓住了根本，抓住了基础——中华传统文化的精髓，节目的质量平添光彩，陡然升格。

问渠哪得清如许，

为有源头活水来。

朱熹在《观书有感》中的这两句诗，可以借用到电视节目中来，问电视文化之渠何以清澈如此，乃因有“源头活水来”，这源头就是生活，这活水就是源远流长的中华民族文化之流。有了生活之源，创作灵感便会才思如泉涌；有了中华文化的连绵不断之“流”，便有高低、粗细、文野之分，便有了借鉴，便有了总“谱”。文化的核心是价值观念。正确的先进的价值观念是电视节目的灵魂。导向首先是价值观的导向，马列主义、毛泽东思想和邓小平理论的导向。主流文化往往是体现国家和民族的意志，代表党、政府、人民喉舌的心声，是主旋律的部分，是充分体现社会主义精神文明的内核。主流是刚柔兼济，有磅礴气势，也有润物细雨，汪洋恣肆，摇曳多姿，美不胜收。主流文化不是靠口号、说教、题材取胜，主流文化是思想性和艺术性的完美结合，越是重大题材，越要注意艺术性，越要从中华民族的传统文化和外来文化中吸取养分，把节目搞成精品，富有可视性和可听性、富有吸引力和感染力，以达到预期的目的。电视宣传的路子应该越走越宽广，越走越亮堂。既弘扬主旋律，又提倡多样化。电视文化既含主流文化，也含精英文化和大众文化，既有中国传统文化的重要成分，也有当代日新月异的消费文化部分，还有外来优秀文化的成分。总之，掌握电视文艺的审美特性，目的在于“汇天下之精华，扬独家之优势”，树立精品意识，实施精品战略，使电视文艺之花永开不败，光彩夺目。让中华民族文化大树、母树根深叶茂，万古长青！让我们进一步掌握电视文艺的审美特性，开创繁花似锦、赏心悦目的电视文艺新局面！

第三章 中国电视剧

第一节 电视剧：历史与观念

从1930年在英国伦敦播出的世界第一部电视剧《花言巧语的人》算起，电视剧已经走过了六十几个年头。起步较晚的中国电视剧也已经有四十多年的历史。但电视剧终于小心翼翼地确认自己的“艺术”地位，却还只是近十余年的事。在几十年的电视剧发展过程中，很长时间里一直困绕着电视剧的研究者们的一个首要问题便是：电视剧是艺术吗？他是像坚定的捍卫者们所认定的，是独立的“第九艺术”，还是像另一些人所宣称的那样，是依附于戏剧或电影，甚至于是广播等艺术形式的半独立的，或者干脆是从属的一种艺术形态？

这一问题，实际上就是电视剧的艺术观念问题。而电视剧的发展过程，在很大程度上也就是电视剧观念的产生和演变的历史。

一、“戏剧观”

电视剧在其初创阶段曾经有一段“直播”时期。所谓“直播”，是指在没有磁带录像设

备的情况下，在演播室里将一出剧的表演，由摄像、录音、合成同时进行，并在电视里直接播出。“电视剧”这一名称就产生于这一时期。1958 年，我国北京电视台（中央电视台前身）直播第一部“电视小戏”《一口菜饼子》时，首次使用了电视剧的概念。

在“直播”时期，电视剧观念中占主要地位的是“戏剧观”。这种观念认为电视剧只不过是在屏幕上播出的戏剧，是戏剧的“副产品”。甚至认为“电视剧应具有戏剧的独特本性，即遵守古典主义的三一律”。[①] 而这时的电视剧，尽管已经经过了多机拍摄、镜头分切的艺术处理，并在其创作中初步显现了电视剧的“纪实性”特征，但从根本上来说却仍然是在演播室里播出的戏剧。它们遵循着戏剧模式和戏剧的美学原则。正如当时的一位苏联电视创作家所说的：“您越是严格遵守亚里士多德的创作诗学，尤其是他的三一律，您的剧本就会越出色。这些一致就是：时间一致、地点一致、行动一致。换言之，应该选择这样的情节：它的纠葛奇巧有趣，能在短时间内展开，而且不要求大量的布景。”[②]

这种“戏剧观”的大行其是，尤其是对在戏剧舞台上都早已消失的三一律的强调，与其说是新生的电视剧在艺术技巧和观念上对年长艺术的模仿和借鉴，还不如说是由于早期电视技术的限制而导致的艺术局限，技术因素支配着艺术语言。它反映了当时电视剧创作的技术条件，由于是从演播室里直播，“真实空间”的运用便产生了这种限制。随着电视磁带录像技术的发展这种限制很快被打破，电视剧在获取了技术上的自由后几乎是毫不犹豫

① 〔苏〕E—萨巴什尼科娃：《论电视剧》，转引自李邦媛、李醒：《论电视剧》第 10 页，北京广播学院出版社，1987 年出版。

② 同上第 11 页。

地扔掉了戏剧的“拐杖”，转而投向了它的近亲电影的怀抱。但对戏剧的真正借鉴和学习则一直持续不断。

二、“小电影”

一旦进入录制播出阶段，电视剧马上便发现了自身与电影之间的相似之处：它们都是视听艺术，又都同属时空艺术，都运用蒙太奇语言来进行叙事……很快，电视剧创作开始大规模地向电影学习。甚至完全依据电影模式来创作。

由于“文革”造成的空白和间断，我国电视剧创作中的这一阶段迟至 70 年代末、80 年代初才开始。因为这个时期我国电视屏幕播出的大都是“电视单剧本”，而 1980—1982 年间在电视剧评奖中获奖的作品全都是单本剧，所以这几年在我国也被称为“电视单本剧”时期，即短篇电视剧时期。

电视单本剧因其时间长度与一部电影的长度相仿而被广泛认为是在屏幕上播出的“小电影”。而这一时期里大批的电影创作者和电影理论家纷纷涉足于电视剧领域并取得了相当大的成就，更是增加了电影对电视剧的影响。这时的电视剧观念中最引人注目的，当然是“电影派”的观点。

比较极端的“电影派”也就是“影视同一”论者。他们认定电视剧和电影在其本质上是同一门艺术，认为它们都是“直接诉诸视觉听觉自由的显示四维空间具有四维向量的动态造型艺术”。[①] 大多数的“电影派”观点则注意到了影视之间的一些不同的艺术特征。但也都认为它们大同小异，“共同性多于各自的特殊性。”这实际上也是将电视剧看作是一种依附于电影的艺术形态，是“小电影”。

正如人们所说，电视剧是以公然模仿戏剧和电影起步的。尤

---

① 张瑶均：《影视艺术的同与异》，陈汉元主编《电视剧论集》第 114 页，人民出版社 1993 年版。

其是从电影身上，电视剧几乎是全盘接受了它的各种表现手段。从视听语言到叙事技巧，甚至于艺术人才等各个方面，电视剧都受惠于电影太多。但随着创作的发展，电视剧逐渐地意识到了自身与电影和戏剧的区别，开始自觉地寻求、探索它本身的固有表现手法和特征。电视剧的艺术观念也随之有了根本性的改变。

三、走向“本体观”

实际上在短篇电视剧时期，即“小电影”时期，已经有不少创作者和理论家们直觉到了电视剧应该有自己独特的表现手段和艺术观念。并在这些方面作了一些有益的探索。当时人们所总结出来的电视剧的艺术特征有：

1、小屏幕，低清晰度。由此带来在镜头运用和场面调度上的“近”，“小”特点。

2、新闻特点。即题材的时效性和表现手段的纪实性。

3、综合性和兼容性。电视剧艺术是科学与艺术的兼容，是多种艺术元素和多种艺术手段的兼容。

4、是家庭收看的艺术，观众具有参与性心理。

5、即兴创作和纪实风格。

6、拒绝采用细碎的蒙太奇，画面节奏缓于电影。

可以看出，当时的电视艺术家和理论研究者们已经从多方面对电视剧的表现手段、传授方式、艺术技巧以及本性特征等作了总结和研究，试图从这些方面将电视剧区别于其他艺术形式。但这些研究大都还处于对创作的散乱总结阶段，所列出的“电视剧特征”也多流于表面和混乱。而且由于对创作的片面总结，还得出了电视剧“不宜用中、远景镜头和大场面”等偏颇结论。因此，尽管当时也有人开始将电视剧称为“第九艺术”，认为它已开始作为独立的“艺术形态”而登上了艺术的殿堂。但实际上无论从创作还是从艺术观念上来看，这种说法都还十分勉强。

真正为电视剧艺术观念带来决定性突破的还是 80 年代中期

以后短篇电视剧创作的探索和长篇电视剧的发展。

80 年代中期,《女记者的画外音》、《新闻启示录》以及《巴桑和她的弟妹们》等优秀短篇电视剧以其在电视剧表现手段上的突破和创新令人耳目一新。从这些作品身上,人们开始真正看到了电视剧艺术独有的可能性,看到了真正的“电视剧式”的电视剧。这些作品开始从根本上推动人们对电视剧艺术观念的思索和突破。

与此同时,我国的电视剧创作开始进入“电视连续剧时期”。从 1980 年的《敌营十八年》开始,到 80 年代中期,电视连续剧已成为我国电视剧创作的主要构成形式,出现了一大批深得广大观众喜爱的优秀作品。此外,在电视屏幕上还出现了许多国外和港台连续剧。如日本的《血疑》、《阿信》,香港的《霍元甲》等,也都备受欢迎。长篇电视剧的飞速发展和它在艺术手法、播出方式等方面所显示出的前所未见的新特征,使人们很快注意到了这种“最具电视剧特征”的新形式。实际上,正是长篇电视剧的发展才真正从创作上确立了电视创作为一种独立艺术的地位并促使人们从电视文化、电视媒介特征、工艺原则以及电视剧表现手段等诸方面全面地探求电视剧的艺术特征。

首先,电视的出现和迅猛发展创造了电视文化这种人类文化史上空前宏伟的文化景观。电视强有力地影响和改变了人类的生活,使人们与世界、与他人离得更近,形成了真正的“地球村”。《中国应用电视学》一书中将电视文化的特性归结为:

1、节目制作与节目形态的高度综合性与兼容性。

2、节目内容与形式的及时性与普及性。

3、巨大的社会教育效果与示范导向性。

4、广泛的大众参与。[①]

① 参见《中国应用电视学》第 81～82 页,北京师范大学出版社 1993 年版。

电视剧艺术是电视文化中的一个分支。电视文化的发展和它的种种特性必然会决定和影响电视剧的艺术特征。

其次，电视剧是通过电视这一大众传播媒介而传播的艺术品。它又不能不受到电视的媒介特性的规范与制约。电视媒介的传受方式以及它的文化、商业、社会属性都同时成了电视剧的属性。

第三，电视剧艺术在其表现手段上既吸取了戏剧、电影、文学等各门艺术所长，在发展过程中又探寻和形成了自身所独具的艺术特点，形成了真正的电视剧风格。

总之，电视剧艺术是随电视文化发展而产生的，受电视媒介特性所制约的，有自身独特表现手段和艺术特征的一门独立艺术。

这样，从直播时期到短篇时期，再到连续剧时期，电视剧艺术观念经历了“戏剧观”、“电影派”等阶段，终于确立了“电视剧本体观”，确立了它作为一门独立艺术的地位。作为一门新兴的有着无限发展潜力的艺术形式，电视剧一直处在丰富和发展的过程中，电视剧艺术观念在其内容上也必然还会有新的嬗变和突破。但无论怎样，“电视剧本体观”将不会再改变。电视创作为一门独立艺术的地位也不会再改变。

第二节 电视剧的审美特征

电视剧的审美特征是在多种因素的影响和制约下形成的。首先，电视剧是处于整体电视文化的涵盖中，电视剧的审美过程必然受到电视文化的多重特征的直接或间接的影响。其次，作为现代电子技术与叙事艺术结合的产物，电视剧在遵循艺术法则的同时还受着技术因素的规范和制约。电视摄、录、播等方面的技术特点和电视剧本身的艺术表现手段、方式以及它所表现的对象等

艺术特点，都对电视剧的审美过程有决定性的影响和制约。另外，电视作为一种大众传播媒介，它在传授过程中的诸多媒介特征也对电视剧有很深影响。在这些因素的共同作用下，形成了电视剧的纪实性、大众性、通俗性和兼容性等审美特征。

一、纪实性

作为一种录制艺术，电视剧似乎天然地就具有纪实性。电视与电影相似的“照相”般的记录功能、电视节目高度日常性播放的媒介特点以及电视文化“真实、全面、宏大地展现社会历史生活的特质”[1]，都决定了电视剧是一种纪实性的艺术。日本电视学者大山胜美所说的电视剧既是一面“镜子”，同时又是“家庭居室开向社会的窗口”[2]，则形象地说明了电视剧的纪实性特征。

电视剧的纪实性有两方面内容：即即实性和真实感。

（一）即时性

电视剧制作上的灵活、快速的特点使得电视剧有可能像其他电视节目一样，及时地表现和反映当前社会正在发生着的、人们所关注的各种事件和情状，敏锐地捕捉和再现社会“热点”，及时反映社会生活的发展变化成为电视剧的一大优势。80年代初出现的《女记者的画外音》、《新闻启示录》、《乔厂长上任记》等电视剧以“新闻报道”般的速度，同步于当时我国正在兴起的改革浪潮，向观众及时展现了改革社会中的种种现象。尤其是《女记者的画外音》一剧，与广播、报刊等新闻媒体同以“第一时间”向观众展示了改革家步鑫生的风采，显示出电视剧及时捕捉和反映现实生活的巨大可能性。此后出现的《长城，向南延伸》、《太阳的摇篮》、《外来妹》、《九一八大案纪实》、《苍天在上》等

---

① 参见《中国应用电视学》第81页，北京师范大学出版社1993年版。

② 大山胜美：《开放型电视剧与封闭型电视剧》，李邦媛、李醒选编《论电视剧》第104页，北京广播学院出版社1987年版。

一大批优秀电视剧也都因其及时、迅速、生动地表现了观众所关心的现实生活中正在或刚刚发生的种种情形而受到广大观众的欢迎。

电视剧的即时性并不一定等同于"新闻性"，不以"第一时间"为最高标准。但它要求创作者以敏锐的目光，及时准确地捕捉社会生活的种种变化情状，并讲求时效地将它们表现出来，最大程度地满足观众了解社会，了解现实生活的需求。

（二）真实感

在电视剧的审美过程中，是否"真实"历来是判断一部作品优劣的一个重要标准。对电视剧的"真实感"的要求源自于电视媒介的"真实"特性。作为迄今为止人类创造的能最大限度地逼近和再现生活真实的一种媒介，电视已成为人类日常生活的一部分，电视所传达的内容则已成为现实生活的延伸。"在电视这一媒介中，所有其他媒介中所含有的与另一现实的距离感完全消失了"[①]。这种媒介特性使观众对电视节目的真实性充满期待，甚至于有人会把电视中所呈现的"生活"与原生形态的现实生活等同起来。

但摹拟原生形态的生活的"真实"并非是电视剧"真实感"的惟一内容。作为一种艺术形式，电视剧除了"生活真实"外，更为注重的是一种"本质"的真实，是正确地把握客观世界表面的运动、变化和发展下所隐含的客观事物自身的规律性。它要求创作者在再现生活时对事件、细节等外在表象的真实描摹之外，更要求他们能透过社会生活纷繁的表面变化，准确地把握住其中的规律和本质，并将它们艺术地呈现出来。

所以，几乎完全地再现生活原生形态，甚至于原样"搬演"，

---

① 唐小兵译《后现代主义文化理论——杰姆逊教授讲演录》第 192 页，陕西师范大学出版社 1986 年版。

复现真实事件的《长城，向南延伸》、《九一八大案纪实》这样的作品有真实感。而以夸张、浓缩的方式表现现实生活的《编辑部的故事》，经过艺术虚构，加工的《红楼梦》、《四世同堂》、《宰相刘罗锅》，甚至于采用荒诞形式的《四川好人》等各类作品，也都有其真实性，也都给人以真实感而为广大观众所接受。

二、大众性

电视传播的直接性与广泛性带来了电视剧的大众性特征。无论就其传播的广泛、受众范围之广，还是影响力之大，电视剧都超过了其他任何艺术形式。电视剧的大众性首先意味着它的普及性。电视剧的受众超越了不同的文化层次、不同地域、不同年龄层等各种差别。一部优秀的电视剧，往往能为全社会各个阶层的观众所共同接受，甚至跨越种族、国界产生巨大的影响。如美国电视剧《翌日》（又名《核战之后》）播出之后，影响波及全球，有 40 多个国家先后在本国播映，引起强烈反响，各国反战团体纷纷游行集会，连美国总统里根也对它进行了评论，一时成为全球大众关注焦点。日本连续剧《阿信》不仅在日本风靡一时，在我国也深受广大观众欢迎，播出之时，大街小巷人人争说“阿信”。我国的电视剧《西游记》、《三国演义》等，除了在国内的巨大影响，还向许多国家出口播映，为各国人民普遍欢迎和接受。

电视剧的大众性的另一面，是观众的参与性。电视媒介传播的双向互动特性以及电视观众的主人心态和参与心理都决定了电视剧观众的参与性。作为一种“后现代”的视觉艺术，电视剧“为现代人看见和想看见的事物提供了大量优越的机会，这与当代观众渴望行动参与、追求刺激、追求轰动效应相合拍”。① 而

① 王岳川：《后现代主义文化逻辑》，见王岳川、尚水编《后现代主义文化与美学》，第 10 页，北京大学出版社 1992 年版。

就电视剧的审美过程来看，它的审美价值也只有通过观众的主动参与和接受才得以最终实现。

因此，电视剧的审美过程十分注重观众观看的主动参与，强调其能动作用和接受的主体地位。正如青年导演孙周在总结《今夜有暴风雪》的创作经验时所说的，要“调动观众参与创作，使观众在审美体验中动脑子思索……”①

由于艺术形式的限制，电视剧观众的参与基本上是一种间接性的。电视剧观众不像戏剧观众那样，能与台上的演员有直接的交流，直接反映自己对演出的喜好或不满，也很难有可能对电视剧的创作过程有真正参与的权利。他们的参与，更多的体现为观看时的感情投入，家庭内部或街谈巷议式的评点，以及见诸报刊或屏幕的事后的评论。

值得注意的是电视剧创作在其发展过程中也在努力为加强与观众的交流、调动观众的主动参与作了不少有益的尝试。像《我爱我家》这样的“情景喜剧”采用了拍摄时邀请现场观众参与，并在作品中把观众与表演的现场交流作为艺术形式本身的有机组成部分的方式。在这种形式中，现场观众成了其他电视观众的“代表”，代表他们来进行现场交流和参与。而前几年曾出现过的电视“AB剧”则采用了设置多种剧情发展可能，让观众选择不同“版本”观看的方式，试图在一定程度上使观众成为创作的参与者。这些尝试严格说来也许还不是观众真正“直接参与”的方式，但随着技术的进步和观念的不断更新，观众的直接参与肯定有可能实现。这种介入和参与将丰富电视剧的审美过程，使观众获得更多的特殊的审美情趣。

① 孙周：《电视剧〈今夜有暴风雪〉创作谈》，转引自《中国应用电视学》第263页，北京师范大学出版社1993年版。

三、通俗性

通俗性实际上就是大众化。

与其他艺术形式相比，电视剧更多地是一种大众艺术。电视剧的大众普及性以及电视剧生产的逐渐增加的商品性都越来越明白地告诉人们，电视剧本质上是一种通俗的文艺形式，通俗性是其本质特征之一。

电视剧的通俗性首先是表现内容的通俗化。即选取大众所关心的，喜闻乐见的内容为表现对象。优秀的作品，无论是《新闻启示录》、《外来妹》的追踪变革现实，《苍天在上》的切中时弊，《武松》和《乌龙山剿匪记》的传奇，《四世同堂》的历史画卷，还是《过把瘾》的纯情恋曲，《渴望》、《篱笆·女人和狗》的伦理道德感等，它们所选取的都是最能为广大观众所接受的大众化内容，因而也最大范围地受到了人们的欢迎。

与内容的大众化相连的是思想内涵的浅近明白。浅近并不等于肤浅，它只是要求注重观众的接受心理，在娱乐休闲之中将作品的思想内涵传递给观众，使电视剧真正成为广大观众辛劳之余的“文化休息”。如《乌龙山剿匪记》将对正义的歌颂蕴涵于传奇的剿匪战斗之中，又如《宰相刘罗锅》于诙谐欢笑中让观众看到了人生中的正直、机智和善良。电视剧的通俗性还要求表现手段的通俗化，要求作品风格的清晰、单纯、简单明了，能为不同层次的各类观众所接受。而这些都需要电视剧语言的通俗化，需要“强化电视剧语言诸元素——结构、蒙太奇、场面调度、画面造型、音响设计、对话以及演员表演的最基本的功能”，[①] 使得电视剧能在其表现形式上适应电视传播的直接性和观众观看的随意特征，适应广大观众的需要。

---

① 林大庆：《如何寻找电视剧的美学特性》，见陈汉元主编《电视剧论集》第94页，人民出版社1993年版。

电视剧的通俗性体现了电视剧审美过程中对观众的重视，也体现了电视作为大众传媒工具的本质特征。

四、兼容性

电视剧的兼容性首先体现在它是科学技术与艺术的兼容。作为现代电子技术与艺术结合的产物，技术因素在电视剧艺术的发展与演变过程中起了决定性的作用。从直播到录制，从黑白到彩色，从低清晰度，小屏幕到高清晰度，大屏幕，……电视制作技术的每一次进步与突破都带来电视剧艺术的变化和发展，某种程度上甚至可以说在电视剧艺术观念、艺术手段形成过程中，技术作用所起的推动作用决不逊色于艺术因素。

技术与艺术的兼容形成了电视剧在其制作、传播等方面的独特性，从而影响着电视剧的审美过程并形成独具特色的电视剧审美特征。

电视剧的审美特性在艺术形态上体现为时间艺术与空间艺术的兼容。

时、空兼容的特征，戏剧和电影也同样具有。但戏剧舞台演出的性质限制了它的空间自由，电影则由于它特殊的放映方式而受到时间的局限。尽管戏剧为打破舞台的空间局限而多方尝试，电影中偶尔也出现过《寅次郎的故事》这样的长篇系列，但终究都不可能真正突破时、空的限制。而电视剧则成为迄今为止具有最大时、空自由的艺术形式。电视剧既可如《我爱我家》这样集社会万象于一室，又能像《努尔哈赤》、《三国演义》那样纵横千里、波澜壮阔。既有几分钟、十几分钟的电视小品、短剧，又有几十上百集，甚至上千集的宏篇巨制。这种时空上的极大自由为电视剧提供了巨大的艺术潜力，形成了电视剧在艺术容量上和表现手段上的优势。

电视剧的兼容性还体现为多种艺术元素和多种艺术手段的兼容。

电视剧语言中融合音乐、美术、文学等多种艺术元素。同时在其发展过程中，又逐渐学习和综合了新闻、广播、戏剧、电影的多种艺术表现手段。电视剧这种统统拿来，为我所用的学习精神和综合能力，极大地丰富了它的艺术表现力。一部成功的电视剧，必然是将多种艺术元素融为一体，又根据整体艺术构思的需要采用各种不同艺术手段来表现其作品。如电视剧《丹姨》、《南行记》中造型、音乐、文学等元素的巧妙融入，使其既有清新写意的绘画美，婉转多致的音乐美，又有含蓄、深沉的文学美。而《新闻启示录》这样的作品则将各种艺术表现手段集于一身，新闻的纪实，政论的思辨气势，戏剧的情节结构，散文的自由，电影的时空跳跃……多种手段的成功运用使这部电视剧在艺术形式和思想内涵上都冲决了传统观念的藩篱，而被人们誉为真正“电视剧化”的作品。

第三节　中国电视剧创作流变

中国电视剧迄今已有 40 多年的历史，但这段历史实际上并不是一个完整、连续的发展过程。从 1958 到 1966 年，中国电视剧在其最初的 8 年中一直处于“直播”阶段。当时的“直播小戏”和我们现在通常所见的电视剧在艺术形态和艺术表现手段上都差异甚大。此后，中国电视剧创作又经过了 10 年“文革”的停滞。事实上真正意义的中国电视剧艺术发展史只有从 1978 年至今的 20 多年。但就在这短短 20 多年间，电视剧这门年轻的艺术以其惊人的发展速度，走过了其他艺术用几十年，甚至上百年才走完的发展过程，迅速成长为一门成型的、充满生命力的新兴艺术形式。

中国电视剧的发展可分以下几个阶段：

初创时期（1958 年 6 月—1966 年 3 月）

停滞时期（1966年—1976年）

艺术成型期（1978年—1990年）

走向成熟时期（1990年—　　）

一、创作概况

初创时期：

我国电视剧初创阶段为1958年6月到1966年3月。这几年也正是我国电视事业的起步阶段。和整个电视事业一样，电视剧在这时也十分稚嫩。由于这几年中所生产的电视剧都采用黑白图像直播的方式，所以又常被称为“直播电视剧”时期。

1958年6月15日，北京电视台（中央电视台前身）播出“电视小戏”《一口菜饼子》，这是我国第一部直播电视剧，标志着中国电视剧的发端。

继北京电视台之后，上海、天津、广州、西安、武汉、长春等各地电视台也先后播出电视剧。初创阶段8年间，全国电视台共生产直播电视剧200部左右。

主要作品：

北京台：《一口菜饼子》、《火人的故事》、《一打手套》、《生活的赞歌》、《刘文学》、《青春曲》、《党救活了他》、《养猪姑娘》、《暴风雨中》、《莫里生案件》、《火种》、《江姐》、《家庭问题》、《像他那样生活》、《焦裕禄》等。

上海台：《红色的火焰》、《姊弟血》等。

广州台：《长征路上》、《杨柳春风》、《一百分不算满》等。

天津台：《搬家》、《雷锋》等。

长春台：《快马加鞭》、《红岸》等。

……

直播时期的电视剧创作由于受政治形势、技术条件和艺术观念等各方面条件的局限，总的来说成就不高。从内容上看，大都为配合政治形势，开展思想教育的“应时”之作。题材比较狭

窄，艺术上摆不脱“戏剧观”束缚，尽管创作者们作了一些探索，但没有大的突破。多数作品都可看作是“电视小戏”。

但作为中国电视剧的开端，这一时期的电视剧创作也取得了不少成就：

首先，初步创立了区别于其他电视节目的电视剧艺术形式，产生了“电视剧”这一沿用至今的艺术概念。

其次，在电视剧的戏剧结构、电视剧语言和叙事方式等方面作了一些有益的探索。在一些优秀作品身上初步显现出电视剧艺术的独有特征。如被称为“电视报道剧”的《党救活了他》，在报纸刊出上钢工人邱财康为抢救国家财产被严重烧伤，医护人员全力抢救英雄的事迹通讯之后仅过 30 个小时就在电视上改编播出了，显示出电视剧及时反映生活的优势和特点，引起强烈反响。直播电视剧的剧目大多取材于现实生活，贴近现实，热情颂扬了党的正确领导和新社会的新人新事，注重作品的社会意义，为中国电视剧现实主义创作的发展打下了良好基础。

第三，8 年的直播电视剧创作还为我国的电视剧事业培养锻炼了一大批艺术人才，形成了我国第一代电视剧创作队伍。不少著名的电视艺术家如王扶林、蔡骧、果青、张弦等都是在这时开始了他们的电视剧创作。

停滞时期：

1966 年到 1976 年，10 年“文革”使中国社会主义建设的各个方面都遭受了惨重损失，电视剧也不例外。

这 10 年中，由于“四人帮”文化专制政策的影响，电视剧创作几乎完全处于停顿状态。尽管 1967 年我国就已经拥有了电视录像制作设备，1973 年 5 月 1 日还开始了彩色电视试播，但这些技术上的进步却不能马上带来创作的突破和繁荣。10 年里，全国仅制作了《考场上的反修斗争》（1967 年，北京台）和《公社书记的女儿》、《神圣的职责》（1975 年，上海台）等寥寥几部

电视剧。这些作品思想内容上图解政治，艺术上也乏善可陈。

停滞时期电视剧创作的空白状态，不仅长时间地中断了在直播时期刚刚开始的电视剧艺术的发展，而且还使整个电视剧创作队伍处于荒废状态，人才散失，技艺荒疏，给此后的电视剧发展带来了严重困难。

艺术成型期：

“文革”后，经过一段时间的恢复准备，1978年，原北京电视台更名为中央电视台，并于同年开始重新播出电视剧。从这时起到1990年12年间，中国电视剧进入了一个迅猛发展阶段。创作数量飞速增长，在中央电视台播出的电视剧从1978年的8部激增到1990年的1386部（集）。创作质量大大提高，各种体裁和类型的创作中都出现了大批艺术水平较高，深受观众喜爱的优秀作品。此外，这一时期电视剧创作者们在探索和寻求电视剧独有的表现手段和艺术规律上也成就斐然。电视剧本体艺术观基本确立。作为一种独立艺术形式的电视剧艺术基本成型。

创作情况：

1978年5月22日播出的《三家亲》是新时期的第一部电视剧，也是我国的第一部全部实景录制的电视剧。

1978至1981年间，受到广大观众欢迎的优秀作品有以烈士张志新为原型的《永不凋谢的红花》；表现新时期社会生活的《凡人小事》；描写青年人挣脱“文革”影响，走向新生活的《女友》、《有一个青年》，以及改革题材的《乔厂长上任记》和揭示失足青年的内心世界的《新岸》等。1980年还产生了我国第一部电视连续剧《敌营十八年》。

80年代中期是中国电视剧发展的一个重要转折时期。这一时期的电视剧创作佳品纷呈，出现了《女记者的画外音》、《新闻启示录》等一批在探索电视剧艺术形式和艺术表现手段方面取得突破性成就的作品。这些作品和同期开始的连续剧创作的发展，

开始从根本上推动了电视剧艺术观念的变革和艺术形式的成型。

80年代中期的主要作品有：

1982年：《蹉跎岁月》、《武松》、《鲁迅》、《赤橙黄绿青蓝紫》、《奖金》。

1983年：《女记者的画外音》、《高山下的花环》、《华罗庚》、《生命的故事》、《燕儿窝之夜》。

1984年：《新闻启示录》、《走向远方》、《今夜有暴风雪》、《花园街五号》。

1985年：《巴桑和她的弟妹们》、《四世同堂》、《新星》、《寻找回来的世界》、《穷街》、《上党战役》、《麦客父子》。

1986年：《希波克拉底誓言》、《丹姨》、《太阳从这里升起》、《红楼梦》、《努尔哈赤》、《雪野》、《凯旋在子夜》、《不该将兄吊起来》。

从1981年开始的全国电视剧评奖，1983年正式定名为"飞天奖"，这一评奖和另一项由群众投票评选的《大众电视》"金鹰奖"每次都授予一大批受观众欢迎的、艺术上有成就的优秀作品，对电视剧创作的发展起了一定的推动作用。

80年代末期，电视单本剧创作出现滑坡情况。但电视连续剧的创作却持续丰收，通俗电视剧创作有较大发展。1990年还出现了第一部"室内剧"《渴望》。随着创作发展，电视剧本体艺术观念进一步确立。电视剧艺术也随连续剧这一"最具电视特征"的创作样式的持续发展而基本成型为一门独立艺术。

主要作品：

1987年：《西游记》、《严凤英》、《乌龙山剿匪记》、《雪城》、《便衣警察》、《大学》。

1988年：《末代皇帝》、《师魂》、《家教》、《篱笆·女人和狗》、《那五》、《黄河东流去》、《济公》、《好爸爸、坏爸爸》、《病毒·金牌·星期天》。

1989年：《上海的早晨》、《商界》、《有这样一个民警》、《长城向南延伸》、《结婚一周年》、《无人知晓的世界纪录》、《四川好人》。

1990年：《渴望》、《围城》，《杨乃武与小白菜》、《公关小姐》、《深圳人》、《焦裕禄》、《辘轳·女人和井》、《小槐树》、《五朵金花的儿女》。

这一阶段中的1989年，我国开始实行电视剧制作“许可证”制度。这一制度对规范电视剧生产，使其健康、有序发展起了良好的作用。

艺术成型期电视剧发展的主要成就有：

1、电视剧创作迅猛发展，数量剧增，质量提高，出现了《新闻启示录》、《丹姨》、《四世同堂》、《围城》等大批堪称经典的荧屏佳作。电视剧艺术观念从直播时期的“戏剧观”，经历了本时期的“电影观”，最终确立了电视剧本体艺术观念。电视剧艺术基本成型并有较大发展。

2、电视创作的风格，样式，品种丰富多样。电视小品、短剧，连续剧、系列剧、戏曲电视剧等都已出现并有长足发展。创作选材广阔，大部分作品在创作中体现了现实主义创作精神，关注现实、直面人生，塑造了众多深得观众喜爱的屏幕人物形象。

3、涌现了以潘小扬、张绍林、陈家林、孙周等为代表的一批年轻、有朝气、有较高艺术修养和探索精神的电视艺术家。同时大量有艺术成就的电影创作者如黄蜀芹、冯小宁等也纷纷参与电视剧创作。而”文革”前就已从事电视剧创作的王扶林、张弦等这时也重新开始艺术创作。这些人才的聚合，形成了一支不断壮大的人才济济的电视剧创作队伍。

走向成熟时期：

进入90年代后，中国电视剧呈现出多元化发展的格局与趋势。其主要特点是：

1、电视剧开始走向市场。90年代的中国影视面对日新月异的社会变革和建立社会主义市场经济体制的新形式，影视生产与运行机制如何与之相适应成为影视界的改革热点。在这种情况下，电视剧也必然要走向市场，建立新的生产和经营方式。1993年，中央电视台出资350万元购买连续剧《爱你没商量》的首播权。这一举动尽管被不少人认为是一次“盲目的市场行为”，但却成为中国电视剧走向市场的一个标志。此后，《京都纪事》、《北京人在纽约》、《我爱我家》等剧目也都纷纷以各种方式实行商业运作。尽管我国现行的中央、省、市三级电视台的三个节目交易网络都还不是真正意义上的文化市场，尽管目前散乱出击的各种电视剧商业运作尚处于混乱状态，但中国电视剧毕竟已开始进入市场，这是一个不可逆转的发展趋势。

2、电视剧进入市场带来了电视剧生产的多元化。除原有的电视台、电影厂、各部委宣传机关、文艺团体外，各种文化、影视或广告公司也成为电视剧生产的重要力量。电视剧的制作经费也从国家拨款加企业赞助变成了以国家拨款和社会投资为主的方式。

3、电视剧的创作规模扩大，产量剧增。1991年，全国电视剧产量剧增至5000多部（集），此后一直保持在这一水平之上。

4、电视剧品种、类型更加丰富多样。电视系列喜剧（如《编辑部的故事》）、情景喜剧（如《我爱我家》）、电视AB剧等品种相继出现。通俗剧创作有了较大发展。

5、电视剧创作风格多样，艺术水平持续提高。《我爱我家》、《过把瘾》、《编辑部的故事》、《九一八大案纪实》、《宰相刘罗锅》、《和平年代》、《雍正王朝》……这些风格各异，多姿多彩的作品共同构成了90年代中国电视剧创作的斑斓景观。在这几年中，还出现了《南行记》这样荣获国际电视节大奖的精品。

电视剧创作的多元化发展格局，标志着中国电视剧已进入一

个走向成熟和繁荣的发展阶段。

走向成熟时期主要作品有：

1991 年：《编辑部的故事》、《中国神火》、《外来妹》、《上海一家人》、《南行记》、《好人燕居谦》、《孔子》、《誓言》、《山不转水转》、《李小娥分家》。

1992 年：《唐明皇》、《半边楼》、《双桥故事》、《风雨佳人》、《中国商人》。

《古船·女人和网》、《看不懂啦，女人们》、《一村之长》、《黑槐树》。

1993 年：《情满珠江》、《北京人在纽约》、《大雪小雪又一年》、《颍河故事》、《凤凰琴》、《过把瘾》、《一个医生的故事》。

1994 年：《三国演义》、《东方商人》、《乡里故事》、《孽债》、《年轮》、《沟里人》、《九一八大案纪实》。

1995 年：《英雄无悔》、《西部警察》、《咱爸咱妈》、《苍天在上》、《宰相刘罗锅》、《孔繁森》、《牛玉琴的树》、《家在三峡》。

1996 年：《和平年代》、《车间主任》、《党员二楞妈》、《儿女情长》、《午夜有轨电车》、《阿明的故事》、《校园先锋》。

1997 年以后：《水浒》、《人间正道》、《黑脸》、《风生水起》、《驱逐舰舰长》、《情感的守望》、《雍政王朝》、《牵手》。

二、中国电视剧创作流变

中国电视剧四十多年的历史似乎并不显得漫长，但这却是一段曲折变化、不断突破和创新的令人眼花缭乱的发展过程。进入 90 年代，更是呈现出多元化发展的格局。透过中国电视剧发展纷繁复杂的表面流动，我们试图从电视剧艺术走向本体的发展，以及中国电视剧创作中的现实主义之路两条脉络来简单勾勒出中国电视剧的发展历程。

（一）走向本体——艺术的自觉

在其短暂的发展过程中，中国电视剧曾被视作“电视小戏”，

也曾被人称为“小电影”，但和这门艺术一样年轻而勇于探索的电视剧创作者们几经努力，终于用自己的艺术成就，用一部部成功的作品向人们证明了电视剧不是什么别的艺术形式的副产品，电视剧就是电视剧，是一种有自身独特的艺术规律和艺术表现手段的独立艺术。

电视剧是从模仿戏剧和电影起步的。应该说，没有戏剧和电影的滋养，就没有电视剧。但随着电视剧创作的发展，如何从戏剧和电影的羽翼下走出来，如何在吸取它们的艺术营养的同时，又能挣脱它们所带来的桎梏却成为电视剧创作者们所不能不面对的问题，成为电视剧能否发展成一门独立艺术的关键。

在这方面最先突破的，是短篇电视剧。

1983 年和 1984 年是电视艺术发展的一个转折关头。这两年中，积蓄已久的电视剧艺术寻求自身艺术表现手段的能量终于形成了一股喷涌而出的创作激流。它的标志是两部短篇电视剧的出现：《女记者的画外音》（1983）和《新闻启示录》（1984）。这两部充满创新活力的作品以其几乎同步于社会生活的对改革现实的近距离展示，以其新闻政论似的犀利锋芒和思辨色彩，更以其集广播、新闻、文学、戏剧、电影的多种艺术表现手段于一身的“边缘风格”和灵动多变、跳跃往返的时空处理令人耳目一新。它们不仅为我国电视剧开创了一种前所未有的新颖形式，更以其对电视剧表现生活的独特可能性的探索而让人们终于看到了一种既不同于戏剧，也不同于“小电影”的“电视剧式的电视剧”，看到了电视剧成为一种独立艺术的可能性。并由此引发了电视剧艺术观念的突破。

然而，光有《女记者的画外音》和《新闻启示录》，光有对现实生活的及时关注和政论风格还是不够的。要想成为一门独立艺术，电视剧还必须形成更多样的风格，寻求到更多的艺术表现手段。

80年代中期以后，电视剧纪实风格的探索开始走向成熟。“纪实美学”的引进和吸收始于电影，但它的发展和成熟却是在电视剧创作中。电视剧的纪实本性，它的日常性和家庭性都决定了它与纪实风格的渊源关系。从《凡人小事》到《新闻启示录》，到稍后的《太阳从这里升起》，中国电视剧一直都在寻找一种真实再现生活的方式，试图在电视屏幕上通过真正生活化的场景，通过光、声表演和蒙太奇语言再现使观众完全相信的实际生活。这种努力终于在陈胜利、张绍林等电视剧创作者手中结出了硕果，如《黑槐树》、《九·一八大案纪实》、《有一个民警》、《一个医生的故事》等，以不动声色的叙述，极其生活化的表现，自然光效、音响以及流畅的镜头处理和场面调度，使电视剧的纪实风格达到了一个高峰。

电视剧纪实风格的探索，不光为电视剧艺术真实再现生活提供了可能，更通过它在表演、摄像、照明以及蒙太奇语言等多方面的摸索实践，形成了一种比较系统的、独特的电视剧艺术语言。

在研究如何真实再现生活的同时，电视剧创作者们还对电视剧的影像本体进行了探索。电视的小屏幕、低清晰度、低宽容度曾使人们认定电视剧是一种影像造型上的“低等艺术”。而《丹姨》、《希波克拉底誓言》，《巴桑和她的弟妹们》以及《无人知晓的世界纪录》、《南行记》等优秀作品的出现则表明电视剧完全可以在影像造型上有大的突破，有自己独特的影像风格和造型冲击力。《丹姨》中人格化的教堂，《希波克拉底誓言》和《无人知晓的世界纪录》中风格化、极具象征意味的影像构图，《巴桑和她的弟妹们》写意的绘画美感，都已令人震惊地呈现了一种动人心魄的电视美。而《南行记》则更为自觉地依据电视的技术特点，避其所短，用其所长，“一方面，把视频画面光色层次较弱的局限变成大光比、单色块、重影调等风格化追求的条件，营造出浓

郁的情绪氛围和视觉的意象感，另一方面，利用小屏幕满视野、各种视觉效果均被夸大的优势，充分调动镜头画面之间在色彩、光效、构图、动感诸方面的对比关系，把造型的创作功能发挥得淋漓尽致。加上电子剪辑对画面后期加工的便利，大量运用了叠印、调色、变速等主观技巧，创造富于电视特征的多层画面、镜头组接和时空转换……把方寸荧屏的造型可能性诱人地展现在我们面前。"①

在短篇电视剧更多地在纪实手法和影像造型等方面探索电视剧独特艺术语言的同时，电视屏幕上日益兴旺的长篇电视剧则寻找到了一种纯粹电视化的叙事方式。

一经出现，长篇电视剧立即被期待已久的电视剧创作者和理论家们认定为"最具电视剧特征"的创作样式。这当然并非仅仅因为它所具有的戏剧和电影都无法相比的时间长度上的自由。长篇电视剧最大限度地适应了电视媒介播出的日常性以及观众收看的随意性。在叙事方式上，它宏大的时空架构，有头有尾的讲故事方式，情节与悬念的设置以及对人物命运感和家庭戏的重点展现，也都极大地满足了观众的观赏心理，从而成为最电视化的叙事方式。

电视剧创作在电视剧艺术语言和叙事方式等方面探索，标志着电视剧艺术的自觉。这种探索确立了电视剧的独立艺术地位。这是一种迄今仍在进行的艺术探索，相信随着创作的进一步繁荣，对电视剧艺术规律的探寻也会有更大的成就。

（二）现实主义之路

今天，中国电视剧创作中现实主义的主流地位已是一个不争的事实。但回过头来，我们发现，在电视剧的发展史中，现实主

① 郑洞天：《执着于电视剧的美文》，《南行记——从小说到屏幕》第215页，中国电影出版社1994年版。

义也经历了一个起步、停滞和恢复、深化的发展过程。

中国电视剧在其初创之际就已经显示出现实主义创作方法对它的巨大影响。在“直播时期”，现实主义并未得到更大的发展。创作内容上过于为配合政治的功利目的所驱使，现实主义批判精神得不到真正体现，艺术上也离现实主义创作方法对真实性的要求相距甚远。

“文革”时期，伪现实主义在我国文艺界横行其是。电视剧创作也不例外。十年中，中国电视剧几乎完全处于停滞状态，仅有的《考场上的反修斗争》、《神圣的职责》等几部作品则都是图解政治、粉饰生活的伪现实主义之作。“直播时期”刚刚建立起来的现实主义传统在这十年里被彻底切断。

十年浩劫结束之后，恢复现实主义传统，恢复和坚持艺术中的真实性成为整个新时期文艺创作的首要任务。电视剧创作中的现实主义传统很快得到恢复并占据了主流地位。

关注社会、关注现实，强调艺术作品贴近生活，真实反映社会生活的变化是现实主义艺术的首要标准。新时期的电视剧创作者们从一开始便把眼光对准了“十一届三中全会”之后迅猛变革之中的中国社会。他们充分利用电视剧灵活迅速的优势，及时捕捉现实生活的每一变化。以创作于 1980 年的《乔厂长上任记》为开端，通过《女记者的画外音》、《走向远方》、《新闻启示录》、《花园街 5 号》、《新星》等一系列作品，中国电视剧几乎是同步于生活地向人们展现了改革开放初期发生在中国大地上的每一变革。80 年代中期以后，中国社会进入由传统进入现代的转型期，社会的急剧变革给人们带来更加复杂的心理撞击和感情变化。这时的电视剧创作在反映现实的深度上又有新的突破。《巴桑和她的弟妹们》细腻展现了现代文明在生活在古老的西藏高原上的人们的生活中所引起的微妙变化。《雪野》、《太阳从这里升起》从不同侧面表现了改革开放对农村传统观念的巨大冲击。《师魂》、

《家教》、《篱笆·女人和狗》、《结婚一年间》等作品也都透过社会生活变化的表层而深入地描绘了人民在变革社会中的真切感受。90年代突飞猛进的现代化建设，特区经济的兴起则在屏幕上留下了《深圳人》、《都市风流》、《中国商人》、《外来妹》、《双桥故事》、《情满珠江》等一大批精品佳作。

新时期的电视剧创作构成了一部生动的改革开放和社会生活变化的历史。电视剧艺术家们用他们手中的摄像机表明，中国电视剧无愧于这个伟大的时代。

在关注和表现改革开放，热情颂扬新时期中国社会的每一个进步的同时，新时期电视剧创作还体现了现实主义艺术直面现实人生，不回避矛盾和社会阴暗面的现实主义批判精神。《蹉跎岁月》、《女友》、《今夜有暴风雪》等"文革"题材的作品，无情地批判了那一时代的丑恶现实。《乔厂长上任记》、《新闻启示录》、《新星》、《花园街5号》等作品在热情讴歌改革者的同时，也毫不掩饰地展示了阻挠改革开放的诸多阴暗现实。《走向远方》、《太阳从这里升起》、《黄河东流去》以及《篱笆·女人和狗》以其对封建传统思想观念对现代中国人的束缚和困扰的深刻揭示而发人深省。《誓言》、《苍天在上》、《黑脸》、《人间正道》等作品则以其对现实生活中腐败与反腐败斗争的尖锐描写而引起关注。此外，《希波克拉底誓言》、《丹姨》、《孽债》等作品也通过对生活中的丑恶现象的批判而着眼于普遍、深层的人道主义呼唤，体现了电视艺术家们的忧患意识和社会责任感。

典型环境中的典型人物的塑造是现实主义艺术的重要特征。中国电视剧尤其是新时期电视剧的重要成就之一，也就是他们塑造了一大批真实可信同时又具有典型意义的屏幕人物形象。

如果说"直播时期"屏幕上所出现的英雄和"新人"们由于往往被机械地当作某种崇高品质的化身来图解式地表现而显得单薄和虚假，甚至成为毫无个性的符号的话，新时期的屏幕人物们

则几乎是活生生地带着生活气息走向我们的。他们中的大多数都是我们日常生活中随处可见的普通人：善良而无权无势的小学老师（《凡人小事》），积极上进而又桀骜不驯的青工顾明华（《有一个青年》），卖大饼的姑娘（《卖大饼的姑娘》），渴望生活却又在屈辱中孤独生活的女知青裴小芸（《今夜有暴风雪》），固执的一家之主茂源老汉和勤劳贤惠的农村儿媳枣花（《篱笆·女人和狗》），还有"好人"燕居谦（《好人燕居谦》），自强不息的打工妹赵小云（《外来妹》）和编辑部里忙碌而又善侃的人们（《编辑部的故事》）。他们都真实可信地存在着，让观众和他们一道经历着人生的快乐与哀愁。但他们又都是典型化了的艺术形象。从顾老师身上我们看到了无数为生活所累却依然兢兢业业的知识分子。通过裴小芸，我们发现了在那个黑暗年代里饱受屈辱却依旧渴望生活的普通知青们。而茂源老汉则可能是改革开放年代农村中千千万万个老家长的化身。还有任劳任怨而又懦弱不争的巡道工刘山子（《刘山子的喜怒哀乐》），巴桑和达娃妹妹（《巴桑和她的弟妹们》），还有刘慧芳、宋大成（《渴望》）和李小娥（《李小娥分家》）们，从他们身上，我们看到了无数普通中国老百姓的影子。这些形象因其生动的个性而真实感人，更因其典型化而充满生命力。

除了这些普通人之外，在新时期的屏幕上我们还看到了改革年代的"当代英雄"乔光朴（《乔厂长上任记》）、李向南（《新星》）、黄江北（《苍天在上》）们。看到了华罗庚（《华罗庚》）、鲁迅（《鲁迅》）和瞿秋白（《秋白之死》）……

这些人物的成功塑造，标志着新时期电视剧创作中现实主义的深化和提高。同时，也正是这一个个生动可信的人物形象使得电视剧艺术日益走近我们，并成为我们生活的一部分。

第四节　不同体裁电视剧的创作特征

一、电视剧的分类

由于所持标准、划分角度不一，电视剧有多种分类方法。

一种分类法是依据题材的不同类别来进行划分的。这种方法由于范畴的不一致，很容易产生混乱。如有人将电视剧分为历史剧、现代剧、传记剧、战争剧、爱情剧、儿童剧……等等。其中有些概念显然不在同一范畴，其内涵是相互交叉和包容的。还有人将电视剧分为社会问题剧、情节剧、宣传剧等等，也同样存在混乱。其实按题材分类的比较科学的方法应该是将其再往细分，即先确定题材的角度，再按不同范畴来分门别类。如按题材的时代范畴，分为历史剧，现代剧等；按题材的内容和表现社会生活的不同方面，分为家庭剧、战争剧、爱情剧等等。

第二种分类法，是按戏剧分类的方式，把电视剧分为电视喜剧、电视悲剧、电视正剧、电视悲喜剧等等。

第三种分类法是从电视剧的创作出发，按不同的结构方式分为戏剧式电视剧、电影式电视剧、小说式电视剧、散文式电视剧等。这种分类法对总结电视剧的创作规律有其独特作用。但对于创作者，尤其是初学写作者来说，更为实用的分类法是第四种：按电视剧的不同体裁来分类。

按体裁，电视剧可分为电视小品、电视短剧、电视单本剧、电视连续剧、电视系列剧。

二、电视小品、短剧的创作特征

按中央电视台 1988 年 10 月开始实行的对播出电视剧的规格和长度的“规范化”、“标准化”的规定，电视短剧指长度为 30 分钟的短电视剧；电视小品长度为 15 分钟；而一般看法则是将长度（指单集长度）少于 30 分钟的电视剧都统称为电视短剧；

国内播出的电视短剧许多长度都在10分钟左右；长度5分钟以下的电视小品也不在少数。甚至如颇有影响而每集长度仅为一两分钟的《广而告之》这样的节目也被公认为电视小品。

电视短剧和电视小品因为具有许多共同的特征而常常被并称为“短剧”。仔细区分，它们仍有所不同。电视短剧能比较全面地运用戏剧元素来进行叙事，有完整的情节结构，也较重视人物形象的塑造。电视小品则情节十分简单，甚至没有相对完整的情节。其重点也不在叙事和塑造人物上，而是更注重“意境”的传达或生活哲理的阐明。两者相比，电视短剧更具备“剧”的特征。

电视媒介的节目栏目化，分割化安排及其日常性固定播出的特点，逐渐形成了电视观众收视体验日常化和片断化的倾向。加之随着信息社会的发展，人们越来越需要在更短的时间内获取更多的信息。电视短剧、小品也呈现系列化的趋势。小品在“广而告之”一类栏目中一般都是成系列播出，如“下岗再就业”系列，“社会公德系列”等等。短剧前几年有“多棱镜”系列，近年则有北京电视台的百集短剧《咱老百姓》。

电视短剧、小品有如下艺术特点：

1、“短、平、快”。

“短”是指其时间长度的短暂，一两分钟，十余分钟，最长不过30分钟左右，一晃而过。

“平”是指电视短剧和小品多表现普通百姓生活中的细小事件。情节简单，主题浅近明白。

所谓“快”，则是指短剧、小品能迅速捕捉社会生活热点，迅速表现百姓所关心的社会和生活问题。

电视短剧、小品虽然长度短，题材小，但其艺术和主题思想绝不“短小”。优秀的短剧和小品能小中见大，小中见深，使人于小事之中感受到时代的脉搏，看到人生的纷繁足迹。其艺术冲

击力和思想深度都不逊于其他体裁的电视剧。

2、反映社会问题，蕴含人生哲理。

电视短剧、小品往往通过表现社会生活的某一侧面或是百姓日常生活中的件件小事，反映一个社会上普遍存在的问题，或阐明一个富于哲理的观点，发人深思。如“广而告之”系列，将社会公德教育隐含于一个个小故事中。又如短剧《帽子》，通过一个每天换3顶不同式样的帽子以迎合世人而疲于奔命的年轻人的故事，揭示了一种俯就现实，迎合他人而泯灭了自我意识的可悲人生心态，其中蕴含的人生哲理令人回味无穷。

3、简洁明快，富于情趣。

电视短剧和小品因其篇幅所限，一般不可能完成复杂的叙事和人物性格塑造。所以它注重情节简单明了，人物性格特征鲜明，主题浅近易懂。如短剧集《多棱镜》中的《司机王宝》、《送奶姑娘》、《今天他姓险》等短剧，都用极少的人物和简单的情节，简洁明快地颂扬了人生的美好，鞭挞了生活中的种种丑恶现象。

但短剧和小品也不因其简明而成了一杯淡而无味的白开水。它们总是力图截取生活事件中最为生动的一刻，力图从平淡生活中发现人生的诗意并将其富于情趣地展示出来。如短剧《将军》中的老将军与司机下棋时的“顽皮”，抽烟时甘受司机管辖，车祸中自己受了伤却竭力为司机辩解等生动而富于生活情趣的场景，展示了一位和蔼长者宽厚的胸怀。而小品《飞了》中妈妈把新鞋藏起来想等“六一”再给孩子穿，便骗孩子说新鞋飞走了。孩子信以为真，将家中的鞋都从窗户里扔出去放飞。妈妈发现鞋不见了，去问孩子。孩子小手一摊，十分认真地告诉妈妈，鞋子全飞了。这个小故事中充满孩子天真的童趣，含义也很深，可谓短小隽永，韵味无穷。

4、春风化雨，朴素动人。

电视短剧和小品没有大起大落的情节起伏，也没有曲折动人的人物命运。但它们真切朴素的生活气息和新颖精巧的艺术表现同样具有独特的艺术感染力。小品和短剧对观众的影响没有如雷贯耳般的震撼，而是春雨润物式的日积月累，潜移默化。如“广而告之”中对社会真、善、美的宣扬，对生活中丑恶现象的鞭挞，一次看过或只看一集也许对人不会有太多影响，但日积月累，一点一点的感受便会形成巨大的影响力。

正是这些艺术特点决定了短剧和小品的创作特征：

1、题材。

短剧和小品的选材首先要求创作者具有强烈的社会责任感和敏锐的洞察力。能从生活中准确及时地捕捉人们最为关心的事件和问题。从日常生活小事中去寻找素材。选材还要符合短剧、小品的艺术特点。着眼于生活中的细小事件，情节过程不太复杂，人物关系简单。但要有典型性，有“味道”。能窥一斑而见全豹。

2、主题的提炼。

如何提炼主题，确定作品的立意和创作角度是短剧和小品创作成败的关键。同样的素材，创作角度不同，立意不同，便会产生不同的艺术效果。如短剧《心灵》是根据女青年陈燕飞不顾自己有孕在身，下水舍己救人的事迹创作的。编导最初的立意是歌颂陈燕飞美好的心灵，因此起名为《闪光的心灵》。但在创作过程中，编导却更为那些陈燕飞救人时在岸边和渔船上袖手旁观，漠然相对，说怪话甚至趁火打劫偷走陈燕飞的提包的人们的所作所为震惊。于是决定将立意从歌颂式改为展示式，在赞扬陈燕飞高尚行为的同时也展露那些卑下者丑恶的行径。片名也随之改为《心灵》。

创作角度的选取，立意的高低是考验创作者艺术眼光的试金石。它要求创作者能透过生活事件的表面，把握其内在本质，努

力开掘生活的底蕴，找到最佳的着眼点和切入角度。如《将军》一剧，作者立意于歌颂党的优良传统和将军的伟大人格。但剧中没有展示将军战场上浴血奋战的风采，也没有百万军中叱咤风云的威风。而是以将军的日常生活为切人点，塑造了一个和蔼长者的形象，取得了好的艺术效果。

3、细节。

精彩细节的选取是电视短剧、小品创作中的重要一环。短剧和小品不可能有情节大起大落，要想以小见大，要在有限的篇幅里成功地完成叙事，就必须从小处入手，以细节取胜。用生动、准确的细节描写在有限的篇幅里最有效地展示人物的性格特征，推动剧情的发展。生动的细节不仅会增加短剧的生活真实感，而且能直接表现作品的主题。如《重负》一剧中，王大妈生活的困窘，内心的苦楚都由她在食堂买饭时只买馒头和菜汤的细节展示给观众，同时这一笔也有力地表现了该剧的主题：对子女只顾自己享受而视父母为负担的丑行的谴责。

可以说，电视短剧和小品是细节的艺术。

4、剪裁。

所谓剪裁实际上就是对素材的选择，是一种“舍弃”的技巧。创作者要学会舍弃那些似是而非或与自己的总体构思不尽相符的东西，选取最有表现力的素材。如《重负》一剧中舍弃了王大妈与儿子、儿媳的正面冲突而集中笔墨于她生活的困窘和内心的痛苦。《找石花的小姑娘》也舍弃了小女孩父母之间的争吵打骂而只描写他们给女儿带来的心灵创伤。

对短剧和小品来说，恰当的剪裁就是要惜墨如金。短剧和小品的场景都极少，创作家必须学会用有限的场景完成叙事。因此，多数短剧都将捕捉和表现人物最为生动的行为和感情变化的瞬间作为首要任务，通过人物带动叙事。

5、结构。

电视短剧和小品在结构上一般采用“横断面”开放型的结构方式。

由于不可能完成复杂多变的叙事和人物的成长变化，短剧和小品更多地是通过一人一事的简洁表现来反映社会现象或阐明人生哲理。因此往往只取生活的某一横断面。不以纵向的情节因里链条为联结贯穿的主线，而只把这一横断面上发生的事件和人物的心理、精神状态展现出来。整体结构上也不一定呈现为完整的开端、进展、高潮和结局。而是相对开放式的结构。如《人与人》，《吉祥胡同甲5号》等短剧集。其每一集都只截取一个人物或一个家庭生活的某一横断面，故事情节没有此前的发展，也没有明确的结局。主人公们都带着生活的困惑、矛盾或希望继续走向未来。这种开放式的结构契合了生活的自然流程，也为电视短剧、小品的系列化创作提供了基础。

三、电视单本剧的创作特征

电视单本剧是指长度为1到3集（每集长约45分钟）的电视剧样式。

单本剧是几种电视剧体裁中发展较早的一种，在电视剧创作的发展过程和探寻电视剧艺术规律方面都起着十分重要的作用。

电视单本剧的艺术特点有：

1、注重反映现实生活。

单本剧由于创作周期短，相比连续剧和系列剧更灵活快捷。而容量又比短剧、小品要大，能完整地完成叙事，较为丰满地塑造人物而成为几种电视剧体裁中最有利于反映现实生活的样式。它可以及时捕捉现实生活的种种变化情状，并将其较为完整地表现出来。我国的电视单本剧中，现实题材的剧目占有绝对的主流地位。关注现实、关注社会、及时而又深入地反映现实生活成为单本剧的一大艺术特点，涌现出了《新闻启示录》、《太阳从这里

升起》、《一个医生的故事》、《白色山岗》、《汉家女》等一大批反映现实生活的力作。

2、艺术的整体性。

电视单本剧由于其篇幅关系，不利于叙述复杂的长篇故事和表现曲折的人生经历。但也正是这种局限使它能在一定程度上摆脱电视剧的大众化、通俗化的制约，获取了较大的艺术自由。可以充分利用各种艺术手段将一部单本剧营造为一个和谐统一的艺术整体。

在其发展过程中，单本剧曾被广泛地称作“小电影”。除了时间长度的相似外，这一称呼很大程度上也是因为单本剧可以像电影那样，具有艺术的整体性，可以自由、完整地表达创作者对社会人生的独特体验和理解，达到较高的美学境界。《巴桑和她的弟妹们》、《丹姨》、《秋白之死》、《南行记——边寨人家的历史》等单本剧的经典之作就以其和谐、完美的整体艺术魅力而为人所称道。单本剧的艺术整体性使它在各种电视剧体裁中脱颖而出，成为公认的“艺术样式”。有不少国家在对电视剧进行艺术评奖时甚至只评单本剧。

3、艺术的实验性。

电视单本剧以其艺术上的自由和灵活而成为电视剧艺术实验的先锋。单本剧在电视剧的结构、造型、节奏及电视剧艺术语言上所做的开拓和探索曾对电视剧艺术的成型起了决定性的作用。

单本剧的艺术探索和实验贯穿了整个中国电视剧的发展历程。从《新闻启示录》的“边缘风格”，到《希波克拉底誓言》的象征性手法，到《好人燕居谦》的心灵开掘，到《南行记——边寨人家的历史》的时空交错和造型语言，再到《阿明的故事》的“反戏剧性结构”……单本剧的开拓性实验极大地丰富了电视剧艺术的表现力。

电视单本剧的创作特征：

1、人物关系。

单本剧一般人物不宜过多，“焦点内”人物在5～7人之间，而主要人物则只有一两个。像《好人燕居谦》、《一个叫姚金兰的女人》、《朱自清》、《阿明的故事》等剧的主要人物都只有一个。从人物关系上看，单本剧的人物关系多为两极关系和单三角关系。人物集中，关系简单，有利于单本剧集中笔墨推进情节，揭示人物。

2、人物塑造。

单本剧一般无法表现人物的性格形成和发展的完整经历。因此人物性格特征要集中、鲜明。大多只揭示人物性格中最为生动独特的一面。如《希波克拉底誓言》中王医生的正直认真；全医生的冷漠和明哲保身；玉医生自私和不负责任。三个主角各有其鲜明性格特征。但这种鲜明和集中并不等同于“扁平人物”的单向性和固定化，而是集中于性格某一方面的变化。同样具有性格的流动性。

单本剧冲突不会太复杂，也无法充分展示对抗的上升过程。因此通常采用将人物放置于矛盾冲突的“爆发点”前的一刻，在激烈对抗中充分展示人物性格魅力的方式来塑造人物。如《好人燕居谦》，主人公是一个普通的“县志”办公室工作人员，生活平淡无奇。但创作者选取了他人生中最为惊心动魄的一刻……生死关头。情节一开始，燕居谦就得知自己已身患绝症，将不久于人世。在这人生矛盾最集中、最激烈的时候，他性格中最为光彩，最具魅力的一部分如岩浆般喷发出来。当他一面任人将吊唁自己的悼词和挽联贴满四壁而自己却视死如归地拥坐其间，夜以继日地赶撰县志时，当他终于大功告成，于曙色中纵声高喊，绕庭歌舞时，一个独特而又极具魅力的人物便生动地出现在观众面前。

3、结构。

电视单本剧艺术风格的多样性，首先就体现在其艺术结构的复杂多变。它没有什么规范的结构程式。因此，如何根据题材、风格的不同而选择不同的结构形式便成为单本剧创作中的关键。

一般说来，电视单本剧多采用封闭式的整体结构，讲述一个完整的故事。但仔细区分，其中又有多种具体方式：

戏剧式——以戏剧冲突为结构核心，以矛盾冲突推动剧情发展。开端、发展、高潮、结局，环环相扣，结构分明，如《乔厂长上任记》、《走向远方》等。

电影式——运用电影式的时空交错手段，充分发挥蒙太奇结构功能，如《太阳从这里升起》，如《南行记——边寨人家的历史》。

小说式——以小说讲故事的叙述方式来安排结构，不刻意安排戏剧矛盾，也不多用时空交错的手法，如《遗落在湖畔》。

散文式——如散文般“形散而神不散”，以人物情感，意境为主，结构松散，情节淡化，如《巴桑和她的弟妹们》。

电视式——如《新闻启示录》，兼具多种电视节目特点，纪录片、新闻报道、政论性兼而有之，时空极其自由。

四、电视连续剧的创作特征

电视连续剧是指长度在3集以上，分集播出，且主要人物和情节具有连贯性的电视剧样式。

由于能最大限度的适应电视媒介传播和观众观赏心理等方面的独特要求，最能充分发挥电视所长，因此许多人认为电视连续剧是最具电视特征，最能将电视剧与其他艺术形式区别开来的一种创作样式。的确，电视连续剧不光在时间自由、艺术容量、播出方式等方面有其他体裁所无法比拟的优势，而且在电视剧的生产和经营上，也有很大优势。虽然长，但正因为其故事人物的连续，连续剧可以采用“流水线”式的创作方式。也可以采用“室

内剧”生产工艺，这些现代化、大规模的电视剧制作方法，为满足电视节目的无穷需求提供了有效保证。从生产成本来看，电视连续剧虽然总体成本较高，但如果分集来看，其成本远远低于同类题材的单本剧。人物的连续、场景、服装的多次反复使用，基地化的生产方式等，都极大地降低了连续剧的生产成本，使其成为一种经济的样式。从经营上讲，由于连续剧节目时间长，又能满足观众的喜好，所以也往往成为节目市场上的“抢手货”。

因为这些其他体裁所不具备的优势，电视连续剧在我国虽然起步比较晚，但很快便成为最主要的一种电视剧创作样式。在创作多元化发展、电视剧走向市场的新发展时期里，连续剧肯定还会占据更重要的位置。

电视连续剧的主要艺术特征有：

1、庞大的时空构架。

“长”，是电视连续剧最为明显的特征和优势。我国连续剧从最初的《敌营十八年》的9集发展到几十集一部甚至上百集一部。美国电视连续剧《佩顿·普赖顿》和英国电视连续剧《加冕典礼街》都在千集以上，其播出时间长达十余年。

电视连续剧的长，使它拥有庞大的时空架构，可以讲述像《阿信》那样连绵数十年，甚至更长时间的复杂人生经历；可以跨越时空，展示人间百态；可以像《三国演义》纵横千里，气势磅礴地尽现壮观历史；也可以像《红楼梦》那样工笔细描，细说红尘风流。

“长”，还使电视连续剧拥有极大的艺术容量和表现生活的自由。众多的人物、复杂的矛盾冲突、曲折变化的事件、千姿百态的人生世象……都可以在电视连续剧庞大的时空构架中得到充分展示。

2、叙事与写人。

时间和人物的连续性是连续剧的主要特征。电视连续剧既可

以展开一个复杂事件曲折发展的过程，又可以细腻描写人物的心理变化，性格成长经历。在叙事和塑造人物形象两方面都有充分的艺术表现力。有的作品以叙事为主，夹用叙事式的表现手法，以事件为推动剧情发展的主因，在曲折的情节发展和激烈的矛盾冲突中来表现人物性格。如《三国演义》，全剧以三国争霸的复杂历史事件为主要表现对象。三国间的智谋争斗、战场上的胜负得失成为推动剧情的主因。人物是从属于事件的，在情节发展和矛盾冲突中来表现刘备、关羽、张飞、曹操、周瑜等人物的性格特征。在这种以叙事为主的电视剧中，人物性格一般变化不大。如关羽的忠义、张飞的豪爽鲁莽、周瑜的心高气傲……特征鲜明，一以贯之。

还有的作品以写人为主。主要描写人物的人生经历、人物性格的形成、变化和发展。从人带事，事件是由于人物的性格特征或是随人物的发展而出现。人物的性格冲突决定着事件的冲突变化，如日本电视连续剧《阿信》，从主人公阿信的童年一直写到老年，阿信的勤劳善良、坚忍不拔的性格是随着她的人生经历而逐渐形成和发展的。而不断发生的各种事件则又是由阿信这个人物带出来的，阿信从小到大、结婚、生子、创业、有了孙子、有了养子……人物不断增加，事件随之出现，但这些都是为了塑造阿信才存在的。

在大多数的电视连续剧中，叙事和写人往往互为主导，复杂交错。人物、事件互相引导、交织。事件表现和塑造了人物性格，人物性格的变化发展又引出新的冲突，新的事件。外部事件的矛盾冲突和人物性格的变化发展一起推动剧情的发展。

3、广阔的社会生活场景与丰富的思想内涵。

电视连续剧庞大的时空架构，巨大的艺术容量和自由丰富的艺术表现手段，使它成为一种可与长篇小说相媲美的，最能展现广阔的社会生活场景，表现丰富的思想内容的电视剧样式。从一

部优秀的连续剧中，我们往往能看到一幅千姿百态的时代风俗画卷，了解到社会历史在某一时期的发展变化。如从《阿信》中我们可以看到日本社会数十年间的风云变幻。而通过《情满珠江》我们可以了解我国南方从“文革”到改革开放时期的变革与发展。

电视连续剧在表现丰富的思想内容上的优势也来自于它的艺术容量。思想内容的表现并不是直露的宣传，而应该是从社会历史的变迁，从丰富可信的人物形象中自然流露的。如《蹉跎岁月》对“文革”黑暗年代的批判，对人道主义的呼唤。又如《篱笆·女人和狗》对改革开放和现代化建设中阻挠和束缚着人们前进的封建思想和传统观念的揭示和思考，都是在人物的曲折命运和激烈的矛盾冲突中自然表现出来的。

电视连续剧的创作特征：

1、选材。

电视连续剧的创作中，应当选取那些适合连续剧艺术特点的生活材料。但这并不是说只有大事件、大人物、大时代现象才能成为连续剧的创作素材。只要有复杂的矛盾冲突，有生动的人物形象，不管是个人的成长过程、社会的复杂情状，还是历史事件，都可以成为连续剧的创作素材。

选材中既不能片面求“大”，但也不能太“小”。单薄的人物，狭小的生活场景，缺乏变化的人物性格，都不适合于连续剧的创作。许多创作者将改编小说作为创作材料的主要来源，正是因为长篇小说人物众多、事件复杂、社会生活场景广阔、思想内容丰富。而这些，也都是连续剧选材的基本要求。

2、结构。

电视连续剧的结构往往采用局部的开放型艺术结构与整体的封闭式结构结合的形式。

电视连续剧之“连续”，就要求它采用开放型的情节结构。

从一点细小情节或从一个主要人物生发出来，将众多的人生情状、事件冲突连接起来，不断地发展演绎下去。如连续剧《外来妹》，从赵小云等农村女青年离开家乡到南方打工开始，到她们进厂，与老板、工头的冲突，姐妹们的分化，到她与香港老板的感情冲突……人物不断分化，事件也一件件增多，新的冲突不断产生。

总之，连续剧如果具体到某一集，甚至某一段落，肯定是开放型的结构。只有留下伏笔、留下悬念或新的情节线索，故事才能发展下去。但从整体上看，连续剧再长也是要结束的。因此，全局结构又往往是封闭型的，或大团圆，或主要事件结束，总是有一个明确的结束感。

3、悬念的设置。

电视连续剧要吸引观众连续收看，首先靠的就是悬念的设置。整体上要有大的悬念，如人物的命运、战争的胜负、事件的发展等。具体到每一集，也要在这一集结束时留下小悬念，吸引观众。

如连续剧《乌龙山剿匪记》，整体上的悬念是剿匪战斗的进展，而在每一集快结束时，人物的命运便突然处于危机之中，造成观众的期待。又如日本连续剧《血疑》，总体上以幸子的命运，她的生死和她与父亲、养父以及光夫的感情冲突为悬念，而又常以幸子的病情突变作为每集的小悬念。

悬念的设置讲究出新，讲究变化。如果总是人物突然陷入绝境，下一集又绝处逢生，或像《血疑》那样，总是病情突然危急，又总是有大岛茂及时相救，便会失去效果。

4、人物的命运感和人情的渲染。

电视连续剧展现人物曲折命运和仔细渲染人物感情变化的特点是它深受广大观众欢迎的重要原因。由于电视的家庭性，日常性特征，电视观众对屏幕上所展现的人物命运的关心往往超过了

他们了解事件变化的愿望。可以说，人物的命运是连续剧最大的悬念。

因此，电视连续剧往往在人物的命运变化，人与人的关系纠葛，感情冲突上大做文章。同时又细腻、深入地反复渲染人物感情，使观众逐渐与人物产生感情和思想上的共鸣和认同，并吸引他们关注人物命运的变化和事件的发展。像幸子的生与死，她纯真的爱情（《血疑》）。阿信艰辛的成功之路与她的善良坚忍（《阿信》），以及刘慧芳的曲折人生（《渴望》）等，都深深打动了亿万观众，使他们欲罢不能地与主人公一起去体验人生的悲伤与欣慰。

5、总体的统筹安排与“集”的观念。

电视连续剧的创作讲求对情节变化、人物命运冲突的整体统筹安排。要做到情节曲折跌宕，冲突不断展开，一波未平一波又起。总体上要有一个开端、发展、高潮和结束的戏剧结构，但同时也要有“集”的观念，注意每一集的相对独立性。每一集要有自己的“戏核”，有悬念，集与集之间环环相扣，才能构成一部优秀的作品。有的连续剧，如《英雄无悔》等，全剧从整体上看，冲突激烈，人物命运曲折，堪称精彩。但开头部分因交代人物和事件太多太平，没有吸引人的冲突，缺乏小高潮、小悬念，使许多观众失去兴趣。许多所谓的“慢热戏”，实际上犯的都是这种只注意整体的起、承、转、合而缺乏“集”的观念的毛病。尤其是电影创作者或短篇电视剧创作者在拍连续剧时，更易有此疏漏。

五、电视系列剧的创作特征

电视系列剧也是一种分集播出的电视剧样式。它与电视连续剧的区别在于，它虽然也具有人物的连贯性，由几个主要人物贯彻全剧，但故事却不连贯。电视系列剧每一集都是一个独立的完整故事，集与集之间并没有情节上的必然联系。

电视系列剧在我国起步较晚，发展也较慢。80 年代只有《济公》、《儒林外史》、《包公》、《聊斋》及儿童剧《小龙和小丽》、《小灵通》等不到 10 部，且没有一部是现实题材的。90 年代以来虽然出现了《编辑部的故事》、《我爱我家》等反映现实并受到观众欢迎的优秀剧目，但创作数量仍相当有限，尚为一种亟待发展的极有潜力的创作样式。

电视系列剧的艺术特征有：

1、连贯与独立。

电视系列剧的每一集都有完整的故事，都可独立成篇。如果拆开来看，类似于一个个单本剧。我国的系列剧《南行记》第一部《山寨人家的历史》，就曾作为单本剧参加了首届四川国际电视节并一举夺魁。

那么，电视系列剧靠什么来形成“系列”？它的连贯性又体现在哪些方面呢？

首先是主要人物的连贯。不管一个系列有多少集，有多少独立的故事，其主要人物始终不变，如《南行记》中的艾芜，《我爱我家》中的一家子。

其次，故事背景相同。如美国系列剧《神探亨特》，每一集故事都发生在 80 年代的芝加哥城里。而《编辑部的故事》中的故事都发生在北京城，甚至大多数的时候就发生在编辑部里。这样，同样的时代背景，相同的故事发生地点便使同一系列的各集故事具备了某些连贯的因素。

再次，风格相同。系列剧的集与集之间虽然没有情节上的必然联系，但却肯定有相同的艺术风格，如《编辑部的故事》和《我爱我家》的喜剧风格，《神探亨特》的惊险枪战片风格。

此外，同一部系列剧的各集还必须具有相同的主题思想。主题的统一，也是其统一构筑的一个基本要素。如《包公》一剧中每一集包公都碰到不同的案件，人物、情节各不相同，但其主题

思想都是一个：惩恶扬善。

2、人物的“面具”化。

电视系列剧以情节取胜，并不长于塑造人物形象。尽管主要人物贯穿全剧，但由于各集的独立性，系列剧中不可能表现人物曲折生活历程和性格的发展变化。加之主要人物在剧中更多的只是充当一种特殊的“引戏员”，起引导观众进入剧情和连接各集的作用。因此，系列剧中的人物虽然要求性格鲜明，但并不要求深入形象，挖掘心理活动变化。他们往往都是“面具”化的扁平人物。性格特征鲜明却缺乏发展，缺乏深入的形象开掘。而更多地依靠角色的类型化风格来吸引观众。如亨特（《神探亨特》）的勇猛、疾恶如仇的性格，既无此前的形成，也没有更多的发展。在故事中也绝少细写其心理变化。他只是一个类型化了的人物，是一张写着勇敢和疾恶如仇字样的面具。

3、通俗与类型。

由于其主要靠情节取胜，缺乏深厚的思想内容和丰满的人物形象塑造。电视系列剧是电视剧诸样式中最受大众化和通俗化要求所制约的一种体裁。甚至可以说它在本质上是一种通俗剧样式。在我国迄今为止的电视系列剧作品中，大多也都是通俗剧。

电视系列剧在其创作中吸收和学习了电影类型片的经验。几乎每一个系列剧都可以划入一种类型。如惊险侦探剧（《神探亨特》、《老干探》等）、神话剧（《西游记》、《聊斋》）、喜剧（《编辑部的故事》）、情景喜剧（《我爱我家》）等。

电视系列剧的通俗性和类型化，既是一种局限，又是一种独特的优势。

电视系列剧的创作特征：

1、人物的设置。

电视系列剧的主要人物贯穿全剧，起着连接各集和推动每集故事发展的作用。因此，主要人物的设置是否合理，直接关系到

全剧的成败。

系列剧的人物设置要考虑以下几个因素：

首先是剧情的需要。如《编辑部的故事》，故事既然发生在编辑部，主要人物当然是几位编辑。考虑到剧情要涉及不同的人们思想意识的差异和冲突，编辑当然得有男女老少，年龄不一，层次不一，性格不一，搁在一起才会热闹，才会有故事。

其次是人物性格的差异和互补。电视系列剧人物要在一起经历各种事件，当然需要性格上各有特色，相得益彰，如唐僧和他的3个徒弟（《西游记》），又如亨特和麦考儿（《神探亨特》）。人物性格的差异有利于形成性格冲突，增加情节的变化和情趣。

第三、要考虑观众的心理。系列剧人物缺乏性格发展，也没有太多的心理描写和感情渲染。因此，观众能否与角色产生共鸣或认同，就全看人物设置是否符合观众的心理需求。包公的大公无私，李冬宝们的嬉笑怒骂却又不失真诚善良，都反映了某一时期观众的特定心态。另外，如人物设置上注意性格搭配，避免“和尚戏”等，也是基于对观众心理的考虑。

2、结构。

电视系列剧在结构上多为整体的开放式结构、局部的半开放式结构相结合。

从局部每一集来说，系列剧每一集都是一个独立的完整故事，是封闭的戏剧式情节结构。但每一集从人物来说，又处于一种开放状态，连接着前、后集。人物性格处于一种相对恒定的无发展、无结果状态。所以，电视系列剧的单集是一种半封闭结构。

从整体上看，由于人物的恒定开放状态，电视系列剧也总是处于一种可以无限地发展下去的可能中。人物没有性格发展，也就无所谓结束。他们总是可以再次进入一个新的故事，开始下一集。所以，电视系列剧的整体结构是开放的。

第四章　电视艺术片

电视艺术片是整个电视文艺大家族中的一个非常重要的成员，是电视文艺成品中的一个有特殊意义和地位的品种，正因此，对于电视艺术片的编导，或者说电视艺术片的核心创造者来说，把握电视艺术片的观念、类型、创作、价值，电视艺术片编导的素质修养，也就显得格外重要了。本章便是针对上述问题，对涉及电视艺术片编导的基本理论与知识作一较为系统的梳理。

本章共分五个专题。这五个专题分别是：电视艺术片的界定；电视艺术片的类型；电视艺术片的创作；电视艺术片的价值；电视艺术片编导的素质与修养。

第一节　电视艺术片的界定

电视艺术片是什么？要回答这个问题，就要弄清楚电视艺术片与电视纪录片特定的内涵和外延，电视艺术片与电视纪录片、电视专题片以及相关的其他电视文艺节目的区别，所以本专题又分四个内容：电视艺术片的内涵与外

延、电视艺术片与电视纪录片、电视艺术片与电视专题片和电视艺术片与其他各类电视文艺节目。

一、电视艺术片的内涵与外延

“电视艺术片”是与“电视艺术”的概念紧紧联系在一起的。什么是电视艺术呢？我们知道，电视是一种大众传播的媒介与载体，它既可以承载电视新闻、电视报道、电视专题性节目这一类“新闻类”节目；也可以承载电视纪录片、电视直播综艺性节目等“纪录性”节目；也可以承载电视剧、电视艺术片等“艺术性”节目。我们认为“电视艺术”指的是电视这一大众传播媒介所承载的“艺术性”节目，而不是所有类型的电视节目。

这样来看，“电视艺术片”就是“电视艺术”范围内的一个特殊品种。它的内涵应该是遵循电视艺术的创作规律，将文学、戏剧、音乐、舞蹈、美术、摄影等多种艺术样式的艺术元素融合在一起，用语言、动作、线条、色彩、旋律与节奏等表现手段构成屏幕形象，营造美的境界，以期达到感人、娱人、启迪人的目的。

它的外延范围较大：历史文献类的、知识性的、教育类的、欣赏类的、文化类的等，只要符合上述特征，都可以算作“电视艺术片”，详细论述下面还要涉及。

确定了“电视艺术片”的内涵与外延之后，也许有人会问：许多电视纪录片、电视专题片、电视文艺节目同样运用了艺术的构思，艺术的表现手段，能否也可以说它们是电视艺术片呢？是的，在具体的电视实践中，我们常常是同时包含着新闻性、纪录性、艺术性，如何将“电视艺术片”从中明确地独立出来？

这就需要对“电视艺术片”与电视纪录片、电视专题片这类电视文艺节目作一比较，从比较中找出“电视艺术片”的特征，从而界定“电视艺术片”的概念，确立“电视艺术片”的特殊观念。下面我们就分别对电视艺术片与电视纪录片、电视专题片与

其他各类电视文艺节目作一比较分析。

二、电视艺术片与电视纪录片

“电视纪录片”是客观、真实地记录自然现象和社会生活现象的一种电视片样式。“电视纪录片”与“电视艺术片”的共同之处在于，它们都是一个相对独立完整的成片，而非一个栏目中的零件，可以单独地拿取出来，进行观赏、观看，具有自身的完整性与独立性。同时，它们都有可以调动电视技术与艺术的手段，充分地运用各种艺术因素，达到理想的收视效果。

“电视纪录片”与“电视艺术片”的不同与差别也是很显著的。

首先，从题材内容及其处理方式来看，“电视纪录片”的拍摄对象，必须是真实的自然现象与社会生活，而“电视艺术片”的拍摄对象，既可以是真实的自然与社会生活现象，也可以是虚构的，再造的非自然、非生活的想像世界。

对题材内容处理，“电视纪录片”强调客观、自然，尽可能隐去人工痕迹，而“电视艺术片”则可以按照创作者的意图，大胆地驰骋创作者的艺术想像力，对题材内容作出合乎创作者整体构思与表现需要的艺术处理。

一句话，在题材内容及其处理方式上，“电视纪录片”要求创作者服从客观、真实的拍摄对象，而“电视艺术片”则要求拍摄对象服从创作者的艺术构思需要。

其次，从真实性程度来看，“电视纪录片”尽管也可以有内心的真实与哲理的真实，但它的前提是生活真实，而“电视艺术片”则更强调“艺术真实”。

第三，从运用艺术手段来看，“电视纪录片”尽管不排斥艺术手段的运用，但这种运用绝对不能干扰破坏生活自身的原生形态的原貌；而“电视艺术片”运用艺术手段则非常潇洒、自如。

第四，从创作主体来看，“电视纪录片”的创作者更需具备

新闻记者的素质，他应该敏感地从自然与社会生活现象中，提出问题、发现问题，进而提供自己的思考；他经常地需要将自己隐藏在自然与社会生活现象背后，通过真实的自然、社会生活表象间接地传达自己的思考与情感。而“电视艺术片”的创作者更需具备艺术工作者的素质。他应该依据自己对于自然与社会生活的观察与理解，充分地展开想像，将生活真实进行合理地虚构、提炼、加工以至于改造，进而创造一个不同于生活原生形态的更具魅力的“艺术真实世界”。电视艺术片的创作者经常地需要直抒胸臆，充满灵感与激情地抒发、表达他对于生活的情感体验与哲理思考。

三、电视艺术片与电视专题片

“电视专题片”是一个具有中国特色的名称，一般我们把介于电视纪录片与电视艺术片之间的以某一专门话题为拍摄对象的片子，称为电视专题片。目前国内关于电视专题片的界定还很不统一，有人认为应以“电视纪录片”囊括“电视专题片”，有人认为应以“电视专题片”囊括“电视纪录片”，还有人否认“电视专题片”的说法，这里姑且不争论这个问题。我们还是将“电视专题片”看作是一个独立的电视片样式，然后看一看它与“电视艺术片”的异同。

“电视专题片”与“电视艺术片”相同之处在于，二者都是运用电视技术与艺术手段拍摄而成的相对独立完整的成片。

二者的不同之处在于：

从题材内容及其处理方式来看，“电视专题片”的拍摄对象主要是自然、社会生活中的某一专门话题，而“电视艺术片”的拍摄对象既可以是这些话题，又可以超越这些话题的范围。对题材内容的处理，“电视专题片”的创作者虽然可以发表自己的见解与评价，但不能加入艺术想像的成分，但“电视艺术片”则没有这个局限。

从传播方式来看，“电视专题片”因为是专题性的，所以它常常需要放置在特定的播出时段或特定的电视栏目中播出，如新闻类、经济类、体育类专题经常放置在新闻类、经济类、体育类节目中播出，而“电视艺术片”在这一方面随意性更大，独立性更强。

从创作主体来看，“电视专题片”的创作者更多地运用逻辑思维、理性思维，比较冷静、理智地分析对象，而“电视艺术片”的创作者更多地运用形象思维，充满情感、充分调动艺术想像力去描述对象，拥抱对象，二者相比较而言，“电视专题片”的创作者重在一个“理”上，理智的、理性的，而“电视艺术片”的创作者更重在一个“情”上，情感的、激情的、热情的。

四、电视艺术片与其他各类电视文艺节目

在电视荧屏上，“电视艺术”的品种除了“电视艺术片”之外，还有电视剧，各类电视文艺节目。电视剧在各个方面都与电视艺术片有明显差异，这里不论述，只就电视艺术片与其他各类电视文艺节目的异同作一比较。

“电视艺术片”与电视文艺节目相同之处在于：二者都是以“艺术”地再现与表现自然、社会生活，不论是对拍摄对象的把握，还是运用的手段、手法，都具备“艺术”的特征。“电视艺术片”与电视文艺节目的不同在于：

第一，从品种来看，“电视艺术片”是一个相对独立、完整的成片，而电视文艺节目则是由一些具有艺术特征的文艺性节目连缀而成的，不具备独立、完整的特点。

第二，从传播方式来看，“电视艺术片”不需在特定的时段或特定的电视栏目中播出，而“电视文艺节目”因不具备独立性、完整性，一般需放置在特定的电视栏目中播出，如中央电视台的《综艺大观》、《东西南北中》是很受观众欢迎的电视文艺节目，它是由许多文艺性节目连缀而成的，其中的文艺性节目不能

单独构成一部完整的成片，只有放置在这些特定栏目中播出。

第三，从创作主体来看，“电视艺术片”的创作主体可以将他的艺术追求渗透在片中，从而体现他个人的艺术风格，他对于“电视艺术片”起主宰作用；而电视文艺节目的创作主体不仅是电视文艺栏目的创作者，还包括栏目中具体每一个电视文艺节目的创作者，电视文艺栏目的创作主体可以将他的艺术追求渗透在栏目中，体现出栏目的整体风格，但无法决定每一个具体的文艺节目的创作。

第四，从本体构成来看，“电视艺术片”可以按照创作者的统一的构思，充分调动种种艺术因素与艺术手段，表达一种贯穿始终的意念与情感；而电视文艺节目在电视荧屏上则需符合电视栏目的要求，每一个电视文艺节目都可以有它自己的形式、体裁和表达方式，而不可能形成一个有统一意念与情感的成片。如在电视文艺性栏目或晚会中，可以有小品、相声、歌舞等不同形式、体裁、不同表达方式的文艺性节目，它们可以聚合为一台晚会或栏目，但不能说它是一部“电视艺术片”。

以上我们通过“电视艺术片”与“电视纪录片”、“电视专题片”、“电视文艺节目”的异同的比较，对“电视艺术片”作了一个大概的界定。

应该指出的是，“电视艺术片”作为一个独立的电视艺术品种，是随着电视事业，随着电视艺术的发展而逐渐确立，逐渐发展起来的。从宏观的视野看，电视艺术片与其他电视样式、电视品种的概念的明确界定还需电视实践的不断丰富、不断发展。过早地对其特征下结论，定条条框框，是不利于实践发展的，所以以上的界定，只能说是根据目前电视艺术现状，所作出的大概的界定。这种界定，吸收了许多专家学者的成果。

第二节 电视艺术片的类型

上一节我们对电视艺术片的概念作了一个大体的界定，可以看出，与其他电视屏幕上出现的节目样式相比，电视艺术片的“创作”色彩更浓，编导的创作个性、创作风格以及创作方法等，更容易显现出来，与一般文学艺术作品的创作更为接近，简言之，电视艺术片可以称为电视屏幕上的“艺术作品”。

那么，电视艺术片这种电视屏幕上的“艺术作品”又有哪些类型呢？

从创作方法来分，我们可以将电视艺术片分为：“再现型”、“表现型”两大类。所谓“再现型”，主要指较为客观地展示生活的一类，如展现自然风光，展现风土人情，展示社会生活的某一方面都可以归于此类。所谓“表现型”，主要指较为主观地再现、描摹生活的一类，如表现创作者强烈主观情绪、情感的各类音乐、歌舞、专题等都可以划归于这一类。从创作手法来看，又可以把电视艺术片分为“写实”与“写意”两类，“写实”一类的片子注重冷静、客观地展现，“写意”一类的片子注重屏幕形象的浓墨重彩地描摹。

从叙事方法来看，又可以将电视艺术片分为“叙事”与“抒情”的两类。叙事类的作品长于铺叙事实和表象，抒情类的作品长于抒发创作者主观的情感与情绪。

按照“艺术作品”的分类方法，我们可以分出上述多种类型，还可以有更多分法，这里暂且不论。

但这只是按照一般“艺术作品”的分类来进行和展开的，电视艺术片一方面可以说它是一种“艺术作品”，另一方面它又毕竟是“电视”的，而非文学的、戏剧的、电影的艺术作品，如何根据“电视”的特点来划分它的类型呢？

我们的类型划分离不开电视艺术片的创作实际，电视艺术片创作成果的丰富与成就，影响着对于电视艺术片理论上的分类的成熟。应该指出的是，由于目前我们的电视艺术片创作还处于探索阶段，还不能说数量足够大，质量足够高，品种足够丰富，样式足够多彩，这使得我们从理论上对电视艺术片作出层次、角度多种多样的分类面临着较大的困难。

根据我们目前电视艺术片创作的实际情况，我们可以从题材、体裁的角度，将电视艺术片分为三种类型：

电视风光风情艺术片；

电视音乐歌舞艺术片；

电视文献专题艺术片。

现在我们就这三种类型的电视艺术片作一介绍与分析。

一、电视风光风情艺术片

电视风光风情艺术片，指的是以电视的技术与艺术手段，展现美丽的自然风光，社会风情，并进而抒发创作者浓烈的情感体验，表达创作者独特的哲理思考的一种电视艺术片种。

第一，电视风光风情艺术片的拍摄对象是自然风光和社会风情。

大自然本身，无论是名山大川，江河湖海，还是花草虫鱼，云雨雷电，都是与人类生活共生共存的，它们不仅是一种独立的存在，而且是人类生活赖以生存的不可或缺的存在，不能想像，如果没有了它们，人类生活将会是怎么一种样子，可以肯定地说，离开了它们，人类生活将是枯燥的、乏味的、空虚的、苍白的，是自然给了人们灵性与生气。自然与人是相伴而生，相伴而成的。

同时，由于自然的丰富与复杂，人类生活产生了民族、地域、历史文化的差异，这又使得人类生活因民族、地域、历史、文化传统的差异，而形成了多姿多彩的生活风情，这多姿多彩的

生活风情，同样使人类生活变得丰富而充满了情趣。可以想像，如果人类生活方式完全没有了差异，同样是乏味、枯燥、空虚而苍白的。

电视风光风情艺术片正是以充满色彩的自然风光、充满情趣的社会风情作为拍摄对象，向人们展现充满魅力的自然与社会生活的风貌、风采。而自然风光的浩瀚无穷与人们社会生活风情的多种多样，给电视风光风情艺术片带来了取之不尽、用之不竭的素材。

第二，电视风光风情艺术片应该注意创作者主体意识的渗透。

一说自然风光，社会生活风情，往往使人容易陷入“客观记录”的思路中去。的确，自然风光，社会生活风情本身就足以给人们带来新奇的感受和新鲜感觉，但仅仅停留在“客观记录”的层面上还是不够的，作为电视风光风情艺术片的创作者，一定要在对自然风光和社会生活风情的展示中，寄托自己主体的情思，寄寓自己主观的独特理解，只有这样，才会使片子成为一部完整的片子，不然，就可能变成一堆漂亮的自然风景和新奇的生活风貌的散乱堆积，也很难引人入胜地观赏下去。

在电视风光风情艺术片《西藏的诱惑》中，编导者不仅向我们展示了西藏高原壮丽的自然风光，更通过几位艺术家在西藏的艺术探求，表达了编导者对于西藏这片神奇的土地，这里奇特的藏族宗教文化的强烈的主体情感感受和哲理思考，这种感受和思考并不是自然风光和社会生活风情本身就拥有的，它完全是编导者主体独特的情思。正因为有了这种独特的主体的情思，才使片中的自然风光、社会风情，具体说是西藏高原壮丽的风光和西藏特有的生活风情，变得格外有“神”，有“魂”，有“韵”。编导者主体这种特有的情思，像一根红线，将散乱的闪光的碎片串结为一条美丽的珍珠，而不仅仅是一堆闪光的碎片。

《长白山四季》是一部优秀的电视风光风情片。这部片中的编导没有停留在一般的自然风光的展现上，而是将自己对于四季——春、夏、秋、冬的生命体验与长白山特有的自然景观、社会生活风情结合在一起，熔铸出浓浓的诗情画境。

如这部片子第一部分“春赞”中，在展现长白山春雨中的景色时，有这样一段：

> 蒙蒙春雨，带着春天的温暖，扬扬霏霏，洒向整个岳桦林。
>
> 一阵阵春雨，一滴滴水珠，那样的清香，甜美。岳桦林苏醒了，它含着微笑，开始把春天的景色描绘。
>
> 枯萎的岳桦林，向着太阳，长着嫩芽，抽出新枝。
>
> 与岳桦林作伴的一棵棵高山小草，也抱着理想，穿过厚厚的腐败枝叶，这一芭一叶，一枝一茎，都是生命的火焰在升腾，在升腾！

在这一段里，一方面编导抓住了长白山典型的自然景色——春雨中的岳桦林以及与其作伴的高山、小草，但又在这如诗如画的景色中渗入了一种充满了生机、活力，富于生命感的精神气质，这是编导对这些自然景色的强烈的主体感受，是他对于这些景色的独特的理解与把握，所谓的“生命的火焰在升腾”，不仅是岳桦林生命的复苏与勃兴，也是编导主体生命的一种振奋与激荡。在这里，自然的景色与编导主体的生命感受已经合二为一，融为一体了。它焕发出的力量也由此而较为强烈地显现了出来。

第三，电视风光风情片应当具有一定的思想性。

电视风光风情片特定的拍摄对象、题材内容，使得编导容易忽略它的思想性。从一些成功的电视风光风情片的经验中，我们可以看到，有没有思想性，往往决定了一部电视风光风情片水准的高低。换句话说，一般地展现自然风光，介绍风土人情，这样的电视风光风情片并不难拍，但要在这个基础上融进令人回味，

启人心扉的思想，却并非易事。

再说《长白山四季》，这部片子的成功之处，它超出一般电视风光风情片水平的地方，很大程度上来自于它的思想性。

这部片子的第三部分“秋颂”里，有这样一段：

长白山的红叶，以浓郁的色彩，显示了我们中华民族的精神，它和“英雄”两个字更紧紧地联系在一起。

在茂密的森林里，在苍松古柏的树干上，如今还留着抗日联军的标语。看到这些标语，使人想起已去的岁月。在那山河陷落，民族危亡的年代里，以杨靖宇将军为代表的中华民族的英雄儿女，在中国共产党的领导下，高举抗日的旗帜，燃起救国的烽火。

那时候，长白红叶、长白群山、长白林海，以及深远的山谷、清甜的泉水和抗日联军紧密相连。长白山——不愧为英雄的山。

在这一段中，编导从长白山的红叶联想到抗日的烽火，联想到抗日将士的艰苦卓绝的悲壮历史，联想到中华民族不屈不挠的英勇性格，进而由长白山红叶推及到长白山的所有自然景观，将这里的一山一石，一草一木全都融入了“英雄”的气质与精神，以其深刻的思想，使这座自然状态的长白山升华到一个不同凡响的境界中去，给人留下了非常深刻的记忆与印象。

二、电视音乐歌舞艺术片

电视音乐歌舞艺术片，是指以音乐、歌舞为素材，运用电视技术与艺术手段，按照创作者主体的构想，进行有机地组合，形成具有完整的构思、统一的主题与情调的电视艺术片种。

第一，电视音乐歌舞艺术片的素材构成。

表面看来，电视音乐歌舞艺术片的素材毫无疑问是音乐歌舞，但仔细想一想，电视音乐歌舞艺术片中的音乐歌舞与其他节目中——如晚会文艺节目中的音乐歌舞有多大不同呢？

一个重要的不同恐怕在于：背景发生了变化。作为电视音乐歌舞艺术片中的音乐歌舞，不可能将演播室或舞台上的音乐、歌舞照搬在电视荧屏上，那只能作为电视节目中的一个节目，而很难构成一部独立的艺术片，我们可以发现，几乎所有的电视音乐歌舞艺术片，都将它的素材——音乐、歌舞从舞台或演播室中拉了出来，放置在自然与社会场景之中。

由于这些自然与社会场景本身极具可观性，往往同时又构成电视风光风情艺术片，所以这类艺术片中经常夹带着音乐、歌舞成分，而电视音乐歌舞艺术片中，作为素材构成的音乐歌舞又往往在自然风光与社会生活风情的背景中重新亮相登台。

正因为这两种电视艺术片常常你中有我，我中有你，所以有些片子完全可以同时划归于这两种类型的艺术片之中。

再回到刚才的话题，电视音乐歌舞艺术片中的音乐歌舞之所以与其他电视节目中的音乐歌舞有了很大不同，一个重要因素是背景变化了。

如《椰风海韵》，以歌星费翔游历海南岛为线索，展示了海南独特的风光与风土人情，而在这独特的风光、风情的背景上，又同时贯穿了费翔的富于魅力的歌声，实际上这部片子既是风光风情艺术片，又是音乐歌舞艺术片。只不过费翔的歌唱背景既非演播室，也不是舞台，而是放置在了海南的自然风光与风土人情的背景上，让观众既领略了海南风光风情，又欣赏了费翔的歌唱。

第二，音乐歌舞围绕统一的主题有机地组合、展开。

在电视音乐歌舞艺术片中，音乐、歌舞不再作为一个个独立的节目而出现，而是作为片子整体构思的一个有机环节，统一主题的一个组成因素而联缀在一起。

电视艺术片《万里长江》由四个部分组成，其总主题是展示万里长江的壮美，表现人们对她的赞美与依恋之情。其中第三部

分“岷江行”中的两首由远征演唱的歌曲，第四部分“三峡传说”中李谷一演唱的《乡恋》等，都是围绕这一大主题而组合在一起，展开来的。

电视艺术片《哈尔滨的夏天》、《大连漫游》中的许多脍炙人口的歌曲，如《太阳岛上》、《浪花里飞出欢乐的歌》、《大连好》等，都不仅仅作为一个独立的节目，而是根据片子统一的主题需要，而有机地组合在一起，作为片子整体构思不可缺少的一个成分，一种因素，而联缀起来的。

第三，电视音乐歌舞艺术片的电视化处理。

电视音乐歌舞艺术片，之所以不同于舞台上的音乐、歌舞，演播室中的音乐、歌舞，除了上述两个因素之外，还有一个极为重要的特点：在特殊的背景上，统一的主题下，需要进行精致的电视化处理，也就是动用电视特有的技术与艺术手段，对片中的音乐歌舞进行重新处理与改造。

这种电视化处理与改造至少涉及两个重要的关系：一是音与画的关系，二是生活时空与电视时空的关系。

所谓音与画的关系，主要是音乐与画面的关系，在电视音乐歌舞艺术片中，编导要根据片子整体的主题与情感基调，选择能够体现这种主题与情感基调的音乐与画面，将其进行有机地组合。如电视音乐歌舞艺术片《好大的风》，就采用音画对位，虚实结合的艺术处理方法，即音乐与画面并不图解式地同步，而是相互映衬，音乐是“信天游”，画面则是具有象征性、表现性的广袤的黄土地的形象，经过这样的处理，给观众留下了更大的艺术想像空间。

所谓生活时空与电视时空的关系，也就是利用电视技术与艺术的手段，对生活中按照生活逻辑自然存在的时间、空间，进行大胆的处理与改造，使之成为电视荧屏上新的时间与空间存在。电视音乐歌舞艺术片《黄河神韵》，在编导赵安精心的处理下，

真实的黄河岸边，却聚集了歌手、钢琴家与腰鼓队，而所有的音乐与歌舞，貌似发生在黄河岸边这一特定的空间之中，按照生活的时间流顺序展开，但实际上却显然是经过了众多电视技术与艺术手段的处理与改造，无论是景别、角度的多重变化，还是大量特技的运用，都使得生活时空与电视时空真真假假，虚虚实实地交融在一起，给人一种斑驳陆离、若即若离的感觉，使人如入其境，又如出其境。像这样充分调动电视的技术与艺术手段，对生活时空进行电视化处理与改造，就使得电视音乐歌舞艺术片编导拥有了更大的创造余地，同时也给观众留下了开阔的艺术想像空间。

三、电视文献专题艺术片

电视文献专题艺术片，是运用电视的技术与艺术手段，对历史文献资料或某一专门话题进行艺术处理，进而表达创作者的情感思想的一个电视艺术片种。

第一，电视文献专题艺术片拍摄对象为历史文献和某一方面专门的话题。历史文献指的是历史上发生过的，留存下来的有意义、有价值、有影响的人物事件及现象。专门话题范围很广，可以是某一方面的人物，也可以是某一方面的事件，也可以是某一方面的现象。

对于这些拍摄对象，创作者首先应该从中挖掘、提炼富于特色的思想内涵和主题意向。既不是像纪录片一样地追踪对象发生发展的渊源，也不是像专题片一样地为了说明一个问题而去选择任命这一总是需要的对象。这里特别强调的是创作者独特的思想与开掘主题的视角，既是“创作”，离开了创作者主体自己的发现，就谈不上是“创作”了，或陷于平庸，一般化，或给人似曾相识之感。

第二，电视文献专题艺术片应强调“情理交融”。

一般专题、文献类的对象，不像风光风情那样或美丽或亲

切，也不像音乐歌舞那样是有形象的可感性，而且往往是以某种抽象的理念统摄着的，这就给创作者带来一个很大难题：如何艺术地表现它呢?

成功的电视文献专题艺术片告诉我们，创作者在审视历史文献或观照现实话题时，一定要投入饱满的创作激情，以浓烈的情感，负载起深沉抽象的思想，没有情感的驱动，恐怕就要变成说教；有了情感的驱动，“情”与“理”就交融在了一起，就会使观众在情感的驱动下，与创作者在理性上达到认同。

如电视专题艺术片《共和国之光》，编导在一个歌颂人民教师的专题片中，渗透、投入了浓郁真挚的情感，因为动情，使这样一个很容易说套话、走旧模式的片子变得真挚感人，40 分钟的歌舞，没有主持人，也没有解说词，靠着一股浓郁的情感之“流”，把人们对人民教师的感激、感怀淋漓尽致地表达出来。没有这种强烈的情感之流的冲击，就没有那样感人至深的效果。

第三，创造典型的意象。

由于历史文献与现实话题许多不具有形象感，或形象感不够，而多是理性的东西，所以给创作者抒发主体的情感感受造成很大困难，如何解决这个困难？一些优秀的电视文献专题艺术片给我们留下了宝贵经验，其中，“创造典型意象”就是一个重要方法。

意象，是一个能够承载较大思想容量的具有象征意味的形象。准确而恰如其分地选择意象，可以较为充分地表达创作者的创作意图，并对深化主题、调动观众的欣赏兴趣有着重要意义。电视文献专题艺术片《血沃中原》中，成功地选择和创造了一些具有深刻意味的“意象”，如农夫脚下的水车，象征着辛亥革命之后历史在原地转动；迈着沉重脚步的江岸纤夫，象征着我们民族在艰难时期的沉重步履；熊熊烈焰，象征着革命播火者燃起的斗争火炬……正是因为有了这样一些“意象”，使一些思想、一

些道理有了较好的情感表达形式。

第三节　电视艺术片的创作

上面我们论述了电视艺术片的概念，梳理了电视艺术片的几种类型。那么拍一部电视艺术片，该去怎么拍？拍摄电视艺术片，从编导的角度来看，应该把握哪些问题，或者说把握哪些要领呢？这就是这一节将要论述的——电视艺术片的创作问题。一部优秀的电视艺术片，应该是在选题、立意、语言、结构、节奏等方面都比较出色的，我用这样5个字来概括和要求一部优秀电视艺术片编导在创作上的功力：精、新、美、奇、变。

现在解释一下这5个字的具体含义。

一、选题——精

选题是一部电视艺术片创作的前提和基础。当我们准备电视艺术片的拍摄时，首先一个问题就是：拍什么？我们要求一部好的电视艺术片，它的选题或者说拍摄内容要“精”，也就是精致、精到、精心。

大千世界，芸芸众生，一切都是可以拍取的内容，但对于电视艺术片编导来说，能够精致、精到、精心地选择好自己的选题，并非一件容易的事情。那么，怎样才能寻找到一个可以达到“精”的水平的选题呢？

笔者认为，电视艺术片编导应该在自己熟悉的、喜欢的、有兴趣的题材范围内选择。

有的编导出于种种考虑，总凭选择一些流行的、时髦的题材去拍电视艺术片，这其实是不合适的。每个人的知识结构不同，人生阅历不同，这决定了他能够熟悉、理解和把握的对象会有所不同，他能够引发起兴致、兴趣乃至兴奋的对象也会有所不同，不顾自己的特殊条件，一味追求时尚，那就很难达到选题“精”

的境界。

著名的电视艺术片编导刘郎，以他的《西藏的诱惑》、《天驹》等名片而在电视界引人注目。他在《〈西藏的诱惑〉导演阐述》中，曾这样来总结他成功的经验，他说："创作这些片子的过程，实质就是我在寻找自己优势的一个过程，这个优势，就是自己的文化修养与西部生活、西部题材的契合点，找得越准，片子也才越成功"，他又说："西部题材的优势，在人与大自然的交流上，这几年在这方面的选材上比较自觉、比较明确"。

这段话说得很好，刘郎认为他之所以在电视艺术片创作上能够取得成功，很重要的原因在于选题的成功，在选题问题上意识比较自觉、比较明确。而他选题的范围又是他自己比较有优势的那一些。刘郎艺术趣味极为广泛，在文学、绘画、摄影、书法、音乐等方面都有所涉猎，而且有一定造诣。他根据自身的文化艺术修养较高的优势，在自己极为熟悉、理解的西部生活中找到了比较适合自己的选题范围，从此走出了一条电视艺术片创作的成功之路。

刘郎的电视艺术片创作，从选题来看，不媚俗，不迎合时尚，执著于他所熟悉、他所理解的选题，一步一个脚印地探索下去，从选题方面来说可谓达到了"精"的境界：精致、精到、精心。

二、立意——新

所谓立意，就是对选题进行深入研究后，对其所蕴积着的思想做进一步开掘，所得出的核心主题意向。

我们对电视艺术片立意的要求是"新"，也就是新鲜、清新。如何才能达到立意"新"的目标呢？

笔者认为要达到这一目标，应该在表现角度、情感体验和哲理思考三个方面下功夫。

首先，要在表现角度上下功夫。站在什么位置，从哪一个视

角入手，去观察对象，表现对象，是电视艺术片立意是否可以出新的重要事件。同样的题材，要想立意出新，表现角度一定要有自己的特色。

赵安编导的电视音乐歌舞艺术片《黄河神韵》就是一部立意出新的力作。以往一些编导在同一类题材上都留下了不少作品，但《黄河神韵》一反过去深沉、凝重甚至悲苦的情调，改变以往舞台演出或演播室播出的套路，将大规模的歌、舞、音乐表演直接搬到黄河岸边，从当代人重新审视黄河的角度，以表现我们民族新的一代充满热情、潇洒、豪迈、奔放作为基调，以往历史的视角为今日审美的视角所取代，以往沉重的主题意向与情感基调为今日潇洒的主题意向与情感基调所取代，角度的变化带来了立意的出新，也为电视艺术片创作尝试着走了一条新路。

第二，要在情感体验上下功夫。综观所有成功的电视艺术片，几乎无一例外地凝聚了编导浓烈深厚的情感体验。在自己所熟悉、理解的对象身上，融进浓烈深厚的情感体验，经过自己心灵的过滤，就会产生不同凡响的效果，这也是立意出“新”的一个重要因素。

有的电视片编导也许可以有新的表现视角，但若缺乏这样的情感体验，其立意的力度就会受到很大影响，单纯从角度上求“创新”，情感体验薄弱，有时甚至会给人产生这样的印象：只是花里胡哨地玩技巧、玩形式，也许角度很“刁”、很“奇”，但总的主题意向却立不起来，容易给人一种浮光掠影的轻浮感。

第三，要在哲理思考上下功夫。我们说电视艺术片强调一个“情”字，但并非不要“理”，只是这个“理”不是一种冷静的、客观的、旁观的“理”性，而是充溢着创作者浓烈情感体验的哲理思考。哲理思考与情感体验，在电视艺术片中常常是相伴而生的。

西藏，也是不少电视艺术工作者经常拍取的对象，但为什么

《西藏的诱惑》能够独树一帜，不同凡响呢？其中很重要的一点就是编导并没有停留在表面地对西藏美丽的风光、特有的风土人情与宗教艺术的介绍与记录这个层面上，而是在对西藏自然与人文景观进行了深刻的哲理思考，编导从西藏宗教信徒身上发现了一种可贵的“朝圣精神”，并使之升华为一种普遍的人类精神，这就是对理想信念的执著追求和奋斗精神。编导在他关于该片的阐述中指出：“别人看朝圣这件事，一步一个长头，磕上千里之遥，一般人做不到，这里面有人类精神。站在这里看，西藏是一种境界”。正因为作者有了这样深刻的哲理思考，才使该片立意如此之新鲜、清新，比同类题材的片子高出一筹。

三、语言——美

电视艺术片的语言是由画面语言、声音语言和造型语言三个部分组成的。画面语言包括构图、光效、影调、色彩等；声音语言则包括解说、音乐、音响等；造型语言包括心理造型语言、哲理造型语言、象征造型语言、观念造型语言等。这里不准备对这三种语言内部构成作更详尽细致的阐释，只就总体构成及其要求作一表述。我们要求电视艺术片的语言达到“美”的境地，那么如何才能达到“美”的境地呢？

选择最有表现力的语言素材。电视艺术片创作者在确立了选题和立意之后，应该根据选题和立意的特点，去寻找最有表现力的画面，从不同角度，以不同的光、色、构图、影调等手段摄取充足的画面素材；同时选择与此吻合的解说、音乐、音响等素材；同时驰骋艺术想像，勾勒未来成片的富于意象性的造型语言。《西藏的诱惑》中的雅鲁藏布江、雪山、白云、野驴、玛尼石以及朦胧中的浴女、刻在崖石上的“图腾”等，都是能够体现庄严、神圣的藏族宗教文化特征的极有特色和表现力的画面语言素材，而西藏僧侣络绎不绝地跋涉于朝圣之途，虔诚地探求信仰与生命之真谛。艺术家们经常地奔赴西藏，寻找艺术创作灵感

等，又是极好的造型语言。有了这样充实的语言素材，素材如同做菜一样，就有了很好的原料。

对语言素材作出合乎立意要求的加工、提炼。我们常常会遇到这样的情况：拍摄一部电视艺术片的过程中，会抓取到许多令人感觉新鲜、有趣的语言素材，一个画面、一种音响，也会产生出许多奇思妙想，如构想出一段解说词、一段音乐旋律、一种意味深长的象征性造型等，但这未必都能用到片子中，总要根据总体立意，对这些语言素材作进一步加工、提炼乃至改造。

上面提到的《西藏的诱惑》，片中所展示的自然景观、朝圣景象等，可以看得出来，是经过了编导者精心的加工、提炼乃至改造的，自然状态下的情形也许没有这么突出、这么鲜明、这么集中，还有的本身未必有什么特殊含义，但在"朝圣精神"这一总体立意的统摄下，就显得意义非凡，在这里静物都似乎获得了生命。尤其是解说语言，更是画龙点睛，像"我是一盏灯，祈求水；我是一滴水，祈求江、祈求河"；像"人人心中有真神，不是真神不显圣，只怕是半心半意的人"，像"世上人人都洗浴，省悟是血肉的再生"，像"登山不到极顶，人生遗憾；溯流不到源头，抱恨终身"等等，如一串串珍珠，镶嵌在整个片中，闪耀着智慧的光芒，体现出一种圣洁而宽广的情怀，真可谓美不胜收。

四、结构——奇

如果说语言是电视艺术片的建筑材料，那么结构就是电视艺术片的建筑框架，语言是电视艺术片的骨骼。没有结构，语言只是一堆散乱的碎片。

我们对电视艺术片结构的要求是"奇"，也就是新奇、奇特，如何达到电视艺术片结构的新奇、奇特呢?

根据立意特点和语言素材，进行段落划分。这种段落划分又由叙事段落和抒情段落两个部分组成。这是结构完好的基本前

提。

叙事段落划分主要是将拍摄素材，根据事实发生的来龙去脉，进行有条不紊的梳理，它要求准确、清晰、有秩序。如电视风光风情艺术片《椰风海韵》，就将海南岛的自然与风情按照地形面貌、文物古迹、物产资源、生产与生活方式等事实，分成几个段落，使人清晰、准确地把握了对象。

抒情段落划分主要依据电视艺术片创作者的主体情感、情绪的需要，将拍摄素材依据情感情绪的跌宕起伏而分成段落。如电视音乐歌舞艺术片《黄河神韵》，创作者将他对黄河的依恋、深情、自豪和憧憬等主观情感情绪，融入音乐歌舞之中，这些音乐歌舞或柔情，或舒展，或激越，或豪迈奔放，都随着创作者的情感情绪的变化而呈现出不同的段落。

叙事段落和抒情段落在电视艺术片中常常是合二为一的，一般说来知识性较强的片子，如介绍风土人情、自然风光，或历史文献的片子，叙事段落划分显得格外重要，而欣赏性较强的片子，如文艺娱乐类的片子，抒情段落似乎更占主导地位。

结构的样式，段落的划分是形成结构的基本前提，但用什么样式来串结这些段落，却是形成电视艺术片结构特色，或者说能否出“奇”的关键因素。

就目前电视艺术片的结构来看，大致有这样几种类型：一是客观陈述型；二是编导自述型；三是角色自述型；四是主持人串接型。

1、客观陈述型一般采用第三人称的方式，将编导隐藏起来，“客观”式地再现与表现对象。这是电视艺术片比较大量采用的一种结构样式。

2、编导自述型的电视艺术片，编导者可以从“我”的视角出发，无拘无束地敞开心扉，以强烈的主观感受、主观色彩，渗透在被拍摄对象之中。电视风光风情艺术片《长白山四季》，自

始至终贯穿着编导者“我”的视角，从开篇“在以往的岁月里，我向往着祖国的名山——长白山”，到最后“我”眼中的冬日里的长白山的人，“我”一直控制着叙述与抒情的展开。

3、角色自述型是以被拍摄对象自身的视角来展开叙事、展开抒情的。这里又有两种不同情况，一种是角色独白体；一种是角色对话体。

采用角色独白体结构的电视艺术片一般说来被拍摄对象本身的人生阅历内心体验应该比较丰富，比较富于色彩。表现版画家戈沙生活的电视艺术片《感谢生活》，采用的就是这种结构。角色对话体的结构，在80年代初期即已出现并取得了较高的成就，那时的角色往往是带有“表演”色彩的，有的角色就是虚拟的，如《万里长江》第三集《岷江行》中的画家和演员，第四集《三峡传统》中的爸爸与女儿，他们以对话的方式把长江的自然风貌、人文风情等很好地陈述了出来。90年代的角色对话体结构则更带有时代色彩，出现了“非表演”和“纪实”的倾向，角色也不仅仅是起穿针引线作用了，而成为了叙事与抒情的主要推动者。如描写作曲家雷振邦、雷蕾父女两代生活的电视艺术片《朝阳与夕阳的对话》就是这样结构起来的。

4、电视艺术片的结构样式，还有一种主持人串接型的结构样式。这类片子往往将编导意图通过主持人（或准主持人）的形式来贯串起各个段落，由主持人本身的情感，情绪变化或叙述状态的变化，来决定片子本身叙事与抒情的展开幅度。《椰风海韵》中的费翔，尽管主要是歌唱，但他的游历本身就起到了主持人串接段落的作用，所以此片可以说采用的是主持人串接型结构。而《土地忧思录》里的孙爱萍，可以说是真正意义上的主持人，由她参与拍摄的全过程，对该片的叙事与抒情的展开起着无可替代的作用，这是典型的主持人串接型的电视艺术片。

除了上面所说的客观陈述型、编导自述型、角色自述型、主

持人串接型几种结构样式外，不少电视艺术片编导还尝试过其他一些结构方式，如电视艺术片《赤土》就几乎全部采用无解说的音乐、音响结构全片。

应该指出的是，电视艺术片的结构并非只能按一种类型样式来做，其实上述不少电视艺术片，常常是同时并用几种结构样式。

像《西藏的诱惑》，看来似乎是“客观陈述型”结构，但“编导自述”色彩也很重，说它是“编导自述”型吧，但它却又用了4位艺术家游历为线索，而且这也不是典型的“角色自述”，正因为《西藏的诱惑》敢于尝试多种视角、多个层面相结合的创作思路，才有了它结构样式的新奇、奇特，才给人留下如此之深的与众不同的印象。

五、节奏——变

节奏是电视艺术片创作中无法回避的一个问题，什么是节奏呢？节奏本是人和自然万物的一种有规律的运动，这里我们所说的电视艺术片的节奏有两种含义，一是片子本身各种因素相互协调共同展开的律动；一是创作者心理感受的律动，我把前一种称为“外节奏”，后一种称为“内节奏”。

所谓“外节奏”，具体说来就是画面自身运动的节奏，声音自身运动的节奏以及声音、画面结合后整体运动的节奏。所谓“内节奏”，指的是创作者情感、情绪运动的节奏。

我们对电视艺术片“节奏”的要求，是把握好“度”或说把握好“分寸”。那么怎样才能把握好节奏的“度”，节奏的“分寸”呢？

从“外节奏”的方面看，不管是画面自身运动还是声音自身运动，还是声画结合后的整体运动，都需处理好以下几重关系：

第一，快与慢的关系。一部片子整体节奏的“快”与“慢”是由片子本身的情感基调、拍摄对象决定的。但无论是“快”或

"慢"，都不可能是绝对的，这暂且不论。单就同一部片子本身本体构成来看，"快"与"慢"如何协调呢？原则上是快慢相同，片子的叙事或抒情一张一弛、一紧一松，至于究竟怎样才能体现这种快慢、张弛紧松，恐怕是因片而异。

在《椰风海韵》中，这种快慢节奏的形成是靠费翔的歌唱来造成的。从大的节奏框架来看，费翔歌唱时节奏相对较快，体现出一种热情明快的格调，而介绍海南岛风情时节奏相对较慢，体现出一种平静沉稳的格调。

在《长白山四季》中，这种快慢节奏的形成则是由季节来分开的，四个季节，"春赞"总体节奏较快；"夏赏"总体节奏偏慢；"秋颂"总体节奏偏快；"冬吟"总体节奏相对较慢。而具体到每一部分，段落之间、场景之间、每一幅画面之间也有一个快、慢的相对节奏变化。如"冬吟"一章里，开始以四季的图片缓缓展开（慢），然后乘车踏上雪路（快）；停车开天然冰场（慢）；到温泉小屋（快）……

这样快与慢的交互运动，此起彼伏地共同展开，便形成了片子的有韵律的节奏。

第二，动与静的关系。与"快与慢"一样，动与静原则上也是交互运动，共同展开的。电视文献专题艺术片《共和国之光》，摄取了人民教师最令人感动，催人泪下的每一个瞬间，画面是静止的，但同时又将这许许多多静态的画面一幅幅组接起来，一幅幅从电视屏幕上流动过去。静态的画面表现得凝练、深沉，而流动的组合画面又给人以一种深情、隽永、余音不尽的感受。这里，动与静既形成一种对比、反差，又从不同的方面表现出人民教师神圣高尚的精神世界，相互补充，殊途同归，形成一个极有艺术感染力的节奏。当然，这里所举的例子也许是一个极端，但的确有相当一部分电视艺术片在动与静的关系上做出了有益的探索，达到了较好的艺术效果。

第三，虚与实的关系。对于电视艺术片来说，处理好虚与实的关系是至关重要的。不少电视艺术片工作者，在主体参与过程中，过于强化某一方面的因素，并将其夸大，带来了很多相反的效果。如有的把解说词写得太满，情感又过，很少留下“含蓄”的令人回味的地方。画面也是这样，无限地堆积许多也许有价值的“实”体性存在，这都是“虚”与“实”的关系没有处理好。所谓“虚”，并不意味着没有，而是为形成一个良好的节奏而做出的有力的一种艺术手段。电视文献专题艺术片《血沃中原》中，编导就较好地处理了这个关系，既有石碑、木碑、山洞等与革命先烈有关的实物、标志物，又有小花、水车、飞瀑、烈焰等没有明确时间、空间标志的“虚”的存在，使一个悲惨阴郁的故事带上了浪漫情愫与理想色彩，这已经不是“虚”与“实”简单的节奏关系处理了，而升华到一个更高的境界中去了。

可见，节奏的“度”与“分寸”把握恰当，不仅对于电视艺术片本身的运动流畅是必要的，而且对于提高片子的品格，升华片子的境界，强化片子的艺术效果与社会功效，都是很有意义的。

上面我们简单地分析了“外节奏”中的三种具体关系，这里我们还要提出，所有“外节奏”的运动都是以“内节奏”的运动为条件，为依据的。

创作者情感、情绪的变化是因人而异的，各具特色的，由于受创作者个人阅历和特点的影响，不同创作者情绪、情感、心理感觉都不尽相同，因此，他们处理“外节奏”时的感觉就不一样，有人希望将画面拼接的速度“快”一些，有人希望能将语言或音乐音响能放得“慢”一些，在动与静、虚与实等许多其他的问题上也是如此处理。

经常会出现这么一种情况：电视艺术片的创作者特别珍爱自己拍摄的每一点一滴的素材，不愿将其丢弃。结果拼接的结果，

自己倒是还满意，自己可以原谅自己，但观众看了未必喜欢。可能会抱怨节奏太慢、太拖，在不少专家那里，这种情况也曾被人不止一次地批评过。

总之，对于电视艺术片的创作来说，转到选题、新鲜的立意、美的语言、奇特的结构、恰如其分的节奏是极其重要的，这里并不是说中国电视艺术片达到多高的水平了，正因此，我们要为电视艺术片的创作定一个更高的位，更理想的模式与参照。

第四节　电视艺术片的价值

电视艺术片作为电视"屏幕作品"，它的存在到底有什么价值？这是一个值得思考的问题。为什么我们提出这样一个问题，这其中至少有以下几个原因。

第一，从电视本体的发展来看。由于电视无论从技术角度还是从艺术角度来说，都处于一个不断探索的阶段，于是电视节目形态、电视节目样式也同样处于一个不断探索的阶段。究竟哪些节目样式可以成为一种真正体现电视特征，体现电视魅力的样式，还不能过早地定论。从这个意义上来看，电视艺术片这种电视艺术品种，对于电视本体（特别是电视节目形态、电视节目样式）的发展究竟有什么价值，是一个值得研究的课题。

第二，从电视的功能来看。电视究竟应该对社会、对人类承担着什么样的功能？目前我们随着电视实践、电视事业的发展，对这一问题的认识也在不断深化，从最初认识到的单一的宣传功能，到认识到它的审美、娱乐、教育、认识等功能。那么，作为电视艺术片，它在体现电视功能方面，有什么重要的价值或特殊的价值？这也是个值得研究的课题。

第三，从电视与受众的关系来看。电视作为一种传播媒介，无疑以传播效果为其媒介效应的重要标准。我们目前普遍把电视

看作是影响受众的最重要的一种媒介，同时受众也把电视看作是生活中不可或缺的组成部分。那么具体到电视艺术片，它与受众之间是一种什么关系，它的存在对受众有什么样的价值，或者说受众对电视艺术片有何种心理需求？这也是一个值得研究的课题。

第四，从电视从业者来看。不论是第一线的电视实践者，还是电视理论、批评工作者，对于他们来说，电视艺术片有何价值？他们心目中的电视艺术片对于他们的探索有什么意义？这种探索反过来又对他们产生何种影响？这同样是一个值得研究的课题。

综合以上几个方面，我认为电视艺术片主要体现为以下几种价值：审美价值；史料价值；文化价值；认识价值；教育价值；娱乐价值。

一、审美价值

作为一种电视荧屏上的艺术作品，一种通过电视的技术与艺术手段制作而成的艺术作品，电视艺术片具有相当高的审美价值。

与其他各类电视节目形态、电视节目样式相比较而言，电视艺术片的审美价值应当说体现得极为充分。我们说电视新闻、电视报道、电视专题片、电视纪录片尽管也不排斥其审美价值，但它们的主要功能是传播信息，满足人们了解信息、理解信息等社会性需求，往往具有一定的时效性。就算是许多艺术性较强的综艺节目、文艺节目、大型晚会等，也往往具有相当的时效性。而电视艺术片则因它特殊的拍摄对象、特殊的创作方式和特殊的播出方式等，往往不以时效性相标榜，而以审美价值的追求为其主要目标和追求。

而审美价值的实现，对于电视艺术片来说，有三种途径，或者说可以通过三种境界的达到来实现。这三种境界就是真、善、

美。这里所说的真、善、美，又由于电视艺术片这种特殊的电视艺术作品，而呈现出自己的特点和特色。

电视艺术片的“真”主要指的是它的创作者人格的真挚与真诚。尽管对于许多电视艺术片来说，客观、真实的“事实”也很重要，如一些知识性较强的电视艺术片，它所介绍、再现的自然现象与社会生活现象应该是科学的、准确的，来不得想像与虚构，像《椰风海韵》、《泰山》、《长白山四季》、《中国风》等电视艺术品，其中涉及到的知识性内容的介绍与再现，是要求客观、真实的，但这毕竟是电视艺术片“真”的境界中一个层次较低的部分，我们说一部电视艺术片要具有审美的价值，从“真”的境界的实现来看，首先来自于电视艺术片编导、创作者的真挚、真诚的人格力量的渗透。电视艺术片毕竟是运用电视的技术与艺术手段创作而成的电视艺术作品，它的编创者主体的人格水平如何，直接影响到片子的审美价值的实现。

我们说《西藏的诱惑》、《长白山四季》、《血沃中原》、《椰风海韵》、《好大的风》、《黄河神韵》这些电视艺术片很美，很有审美价值，从“真”的方面来看，应该说正因为这些电视艺术片的编创者用了自己真挚、真诚的情怀去拥抱对象，在对象身上渗透了他们主体赤诚坦荡的人格精神，洋溢出一片浓烈的真情，才使这些片子如此动情，如此强烈地感染着观众。

电视艺术片的“善”，指的是电视艺术片编创者在片中贯注一种自觉的社会责任感和高尚的社会道德。电视艺术片不是一种单纯的自娱自乐的节目，而是一种兼容甚广的电视艺术品种，它不单纯是编创人员宣泄自我的途径，更需要唤起人们强烈的共鸣。要想唤起人们的这种共鸣，除了编创者自我的独立、真挚、真诚的人格力量外，还需在更广泛的社会层面上引导观众。电视艺术片《献给大自然的歌》，展示的是北京一个少年合唱团的一次户外演出，一次献给大自然的歌唱活动。该片没有停留在真实

地记录这些活动而是通过这些活动，把人与大自然的关系作了进一步的思索，将真挚的情感通过每一个小歌手，投入到大自然的山山水水，一草一木之中，它向世人提出了一个有很大社会意义的话题：人生活在大自然之中，人本身就是大自然的一部分，但为什么人们往往忘记自己身在其中的大自然，我们的歌只唱给了自己的同类，但为什么没有向大自然献上我们的歌呢？正因为编创者是带着这样的自觉的社会责任感和高尚的社会道德感去创作这部片子的，所以才给人们一种格外清新舒畅的感受。《黄河神韵》尽管是一部电视音乐歌舞艺术片，但它也不仅仅是表现歌、舞、音乐本身，或以娱乐消遣作为自己惟一的目标，而是将编创者对于黄河，对于民族的一种理解渗透其中，把一种对于民族振兴、国家强盛、人民振奋的精神和情感贯注其中，它内蕴的社会责任感和社会道德的力量也是显而易见的。我们前面所提到的许多电视艺术片，之所以具有了审美的价值，很重要的一个原因就在于它的这种社会责任感和社会道德意识的参与，不论是展示祖国的大好河山，风土人情，还是重忆一段历史的过程，还是表现一些音乐歌舞，都因为编创者将一种令人们振奋、激荡的社会性的内容、精神化入自己的片子里，而引发出人们的共鸣，从而获得了自己的审美价值。

电视艺术片的“美”，指的是电视艺术片编创者充分调动电视的手段，对拍摄对象进行高度的艺术处理而获得的一种引人入胜的新的境界。从电视艺术片的创作来看，对于拍摄对象所进行的电视化的艺术处理，怎么进行都是不过分的。那么，怎样才能做到这种艺术处理的成功呢？具体说来，我们在前面电视艺术片创作中已经指出，选题的“精”，立意的“新”，语言的“美”，结构的“奇”，节奏的“变”都是很重要的。除了这些具体的问题，从审美效果来看，有没有一个更为普遍的可遵循的“原则”呢？笔者认为“陌生化”和“距离化”的原则是实现电视艺术片

审美价值的可行的原则。所谓“陌生化”，就是对于人们熟悉、熟知的事物、对象进行艺术处理，加工后，使人们对其产生陌生感、新奇感。电视艺术片的“陌生化”效果的达到，依托于独特的电视技术与艺术手段。海南岛在人们心目中，为人们熟悉、熟知的是那里的椰林、橡胶，是五指山、万泉河等风景名胜，是那里的黎村苗寨人的特有的民族生活，如果一般性地介绍，就一般化了，但电视艺术片的编导匠心独运？用歌星费翔的游历和歌唱为线索，将费翔及其歌唱糅进海南岛独特的风光、风情介绍之中，就使人产生一种新鲜的视听感受，由于费翔的加入，使海南岛风光风情显得既熟悉，又陌生。

所谓“距离化”，就是给拍摄对象人为地设置个框架，使编导可以通过这个框架，与拍摄对象拉开距离，产生一种特殊的感受。著名美学家朱光潜先生曾在他的名著《悲剧心理学》中说过：“悲剧中可怖的东西必须用艺术的力量去加以克制，使之改观，使它只剩下美和壮丽。悲剧表现的是理想化的生活，即放在人为的框架中的生活。它是现实生活中不可能找到现成的艺术作品。实际生活中的确有许多痛苦和灾难，它们或者是悲惨的，或者是可怕的，但却很少是最严格意义上的悲剧。它们没有‘距离化’，没有通过艺术的媒介‘过滤’；它们缺少伟大的悲剧中理想的人物和形式的美”。[①] 在这里朱光潜先生所谈到的“距离化”的问题，不仅对于悲剧有很重要的美学意义，对于电视艺术片的创作同样是一条重要的美学原则。在电视艺术片《西藏的诱惑》中，如果仅仅是记录西藏的风光、风情，也不能流于一般化，可能会成为一部一般的电视专题片，但对于电视艺术片来说，要想实现它的审美价值，寻找一个“人为的框架”，使编导与拍摄对象拉开适当的“距离”，就显得非常必要。《西藏的诱惑》的编导

① 朱光潜：《悲剧心理学》第39～40页，人民文学出版社1987年版。

就找了一个非常好的“框架”，这就是4位艺术家到西藏探求他们的艺术理想，这里，它不仅仅是一个很有特色的结构，同时它也成为了一个很好的“框架”，有这样的一个人为的框架，编导就可以与拍摄对象——西藏的风光、风情拉开一定的距离，就可以更潇洒自如地表达他主体的意图、情感和思想，给自己的创作留下了很大的余地，同时又给观众展开各自的艺术想像留下了很开阔的思维空间。这就使得拍摄对象本身具有了一定的空灵之气，使观众在若即若离的视听感受中得到一种美的享受。

“距离化”不仅体现在电视艺术片大的框架上，还体现在它具体的艺术手法上。在电视文献专题片《血沃中原》中，如果编导一味地在一些充满血与火的历史表象上做文章，也可能达到真实的效果，但对于电视艺术片创作来说，就未必能实现其审美价值。该片编导在创作过程中，注意选择一些富于诗意、画境、象征性的一些对象，如小花、飞瀑、残墙、山洞等，通过这些对象的加入，使该片既不失历史真实，又能使人避开一些惨烈的场景、人物，而从中领略一种内蕴的情感，回味一种深沉的思想，从而生发出一种美的感受。

以上我们对电视艺术片的审美价值作了一番分析。概括地说来，一部优秀的电视艺术片，应该具备真挚真诚的个人品格，充满道义的社会品格，以及超越现实的自然状态，通过“陌生化”、“距离化”的处理，达到“艺术真实”状态的艺术品格，有了这些品格，电视艺术片就拥有了很高的审美价值。

二、文献价值

一部优秀的电视艺术片，可以给人们带来巨大的审美愉悦，同时也可以以其闪烁着时代精神的内涵，为世人留下一些珍贵的历史资料和文献资料，并因此而体现出它的文献价值。

体现电视艺术片的文献价值的主要类型为电视文献专题艺术片。在《血沃中原》这部片子中，既充分展现了中原大地一大批

为革命而献身的烈士的遗迹，留下了一些珍贵的历史画卷，又通过对在世的许多幸存者的采访和艺术处理，留下了不可多得的文献资料。这些感人至深的画面和令人深思的采访，不论是对于当代人还是对于后世，都将是一笔宝贵的财富。也许今人或后人若要追寻那个血雨腥风的时代，便会到这部片子里寻找历史的遗迹，唤起对这个时代的记忆和思考。

即使是在电视风光风情艺术片和电视音乐歌舞艺术片中，同样可以体现出其文献价值。如《西藏的诱惑》所拍取的朝圣者和带有强烈藏族宗教文化色彩的现象，就是关于西藏的有永久参考意义的历史资料。《椰风海韵》展现的海南风光与风情，为人们了解海南岛的自然与社会也提供了一份很有分量的历史、文献性资料。就算是带有强烈艺术色彩的《黄河神韵》，其中老歌唱家郭兰英的一曲《我的祖国》，不仅对于老歌唱家本人可能是告别歌唱生涯的一个有纪念意义的成果，而且它也是无数次关于《我的祖国》这首名曲演唱中，极有新意的一次——在真实的黄河岸边演唱，这就使它也具有了一定的历史文献价值。

我们提到的许多片子，如《共和国之光》、《朝阳与夕阳的对话》、《长白山四季》、《好大的风》等都以它们富于强烈时代色彩的创作，从不同方面体现出它们的历史文献价值。

三、文化价值

文化的核心要领是它的价值观念，所谓电视艺术片的文化价值，指的是电视艺术片应该在艺术地再现和表现自然与社会生活的过程中，发现和揭示不同自然存在，不同社会生活方式，不同人的不同的价值观念，引发人们对人与自然、人与社会、人本身作更高层次的生命体验与哲理性的思考。

《西藏的诱惑》表面上看来，是编导再现西藏的自然风光与风土人情，表现西藏僧侣虔诚地朝圣的故事和4位艺术家的艺术探求的旅程。但透过这些，人们会感受到，编导通过深入的观

察，发现了在这里的独特的宗教文化熏陶下，僧侣们获得了一种虔诚的信仰，他们以不辞辛苦地跋涉于朝圣之路作为自己生命的寄托、情感的寄托，朝圣因而对于他们并非一件痛苦的事情，而是升华自己生命意义、体现自己生命价值的最重要的方式。在这里，我们可以发现这样一种独特的生存方式、生活方式，可以看到这里人们独特的一种价值观念，进而对藏族宗教文化有了更深入的理解，进而对人的生命的多种意义寄托方式、人的多种生存方式有了进一步的体验。正是从这个意义上来看，《西藏的诱惑》尽管从表面看是一部电视风光风情艺术片，但它却可以蕴含浓重的文化价值。

要实现电视艺术片的文化价值，对于电视艺术片的编导创作者来说，应当具备一颗博大而宽宏的心怀。我们经常会惊叹：同样的题材，同样的内容，同样的拍摄对象，为什么有的编导创作者拍出了那么深邃、那么有意味的片子，而有的编导创作者却达不到这个水准？这里从客观上讲，文化价值的分量如何是决定电视艺术片水准的重要标尺；从主观上讲，编导创作者是否具备文化意识又决定了电视艺术片能否渗透充分的文化价值，进而决定电视艺术片的创作水准。而所谓编导创作者的“文化意识”，首先来自于编导创作者自身，如果编导创作者能以一颗博大而宽宏的心怀，站在一个较高的视点上，俯视大千世界，茫茫人生，他就避免小家子气，避免只看到眼前的一点一滴，避免过于自我，避免以自我价值看取他种价值，避免过于狭隘，过于急功近利，而获得一种大气磅礴的气势与气度，有了这一切，编导创作者就会以较为宽容的姿态，发现、摄取一些不被人看重，为人忽略的存在，发现、摄取一些人不敢言，人未曾言的存在。正是在这些发现过程中，使人们可以领略到自然世界与人的世界中的许多丰富多样的存在方式、生活方式，千差万别的生活理想与价值观念，从而使电视艺术片可以获得较高的文化价值。

四、认识价值

电视艺术片的认识价值，在于它可以提供给人们关于世界、关于人、关于社会的新的知识和新的理解。

这一点不难理解，不论是展示人所未知、人所未睹的自然风光、社会风情，还是展示历史现象、生活现象，都可以使人获得知识，增长见识。

在如何实现电视艺术片的认识价值这个问题上，有两点值得注意：一是要注意从人们熟悉、熟知的对象上发掘人所未知或人不尽知的内容。像《西藏的诱惑》所拍取的对象——西藏并不是人们太陌生的对象，像喜马拉雅山、雅鲁藏布江等并不是人们陌生的，但对于僧侣们艰难地跋涉于朝圣道路上，不辞辛劳地虔诚地进行朝圣的事迹，却未必清楚，或知之不深，知之不详，这部片应将这些内容很深入地铺展开来，就给人以耳目一新的感受，使人们获得了关于西藏的一些新的知识，对西藏有了更深刻的认识。二是要注意将知识的传播与艺术创作联系起来。电视艺术片毕竟是电视艺术的创作成品，即使是知识性的专题文献片，也应该有"艺术"的构思、"艺术"的创造、"艺术"的想像贯注其中。《椰风海韵》是一部以知识性地介绍海南岛为主的片子，但编导把费翔的游历与歌唱穿插在里面，就使知识介绍在轻松愉快的艺术氛围中得以完成，没有这种艺术创作成分的渗透，就可能是一部较为枯燥、平板的资料片，而不可能成为艺术片。电视艺术片需要给人以新的知识、新的理解，但需要在创造的艺术氛围、艺术境界中予以传达。这是我们在理解电视艺术片的认识价值方面需要注意的又一问题。

五、教育价值

电视艺术片的教育价值，体现在几个方面：情感、道德、思想，也就是说，一部优秀的电视艺术片，它的教育价值体现在：可以使人们从中获得情感的熏染，道德的升华，思想的提高。情

感的熏染当然首先来自于电视艺术片编导创作者自身强烈的创作激情，他们对于自然，对于生活炽烈的情感，然后再通过电视的技术与艺术手段，把这种情感传递到观众那里，使观众与之产生强烈的情感共鸣，由这种情感的共鸣而获得情感的熏染。每一部优秀的电视艺术片都以不同的情感冲击力使观众得到不同的情感熏染，自然风光的优美和对自然风光的赞颂常使人感受到一种纯洁、温柔、恬静和舒展的情感；而音乐歌舞则因其风格基调的差异而给观众带来或壮烈或昂扬，或沉郁或伤感的多种多样的情感感受，这种种集中表现在电视艺术片中的情感之流，使观众在熏染中得到教益。

道德的升华指的是一个人的人格、道德水准达到了相当的境界。优秀电视艺术片的教育价值，一个重要体现，就在于电视艺术片可以使人们自我的道德完善达到相当自觉的程度。像《共和国之光》中对人民教师的赞颂，令多少人回首往事，想起曾经为自己的成长而付出心血的老师们，多少人从中感受到“春蚕到死丝方尽，蜡烛成灰泪始干”的无私奉献的崇高与伟大，唤起了多少人的为社会、为人类幸福而奉献、献身的崇高道德追求，这种教育的力量是非常之大的。

思想的提高，是电视艺术片教育价值的又一体现。出色的电视艺术片，不仅可以以它巨大的艺术力量感染人，还可以以它巨大的思想力量鼓舞人。《黄河神韵》中不论是歌还是舞，都以它顶天立地的气势，将编导创作者对我们民族上下几千年的沧桑浓缩而成为顽强奋斗、激昂奔放、热情豪迈的无限自豪。这不仅是情感的，同时也体现着编创者对我们民族、对我们的母亲河——黄河的一种思想。在这里，巨大的艺术力量与巨大的思想力量合为一体，使人从中获得一种鼓舞、一种振奋、一种思想境界的提高。

电视艺术片就是在这样对人们情感、道德、思想的艺术冲击

与思想冲击的过程中，实现了它的教育价值。

六、娱乐价值

电视艺术片所可能产生的诸种价值——审美的、文献的、文化的、认识的、教育的等等，都是值得重视的，这无庸置疑，但所有这些价值的实现，都不能离开一个前提：必须有可视性。说得通俗一些，就是要做得好看，做得让人爱看。如果你一味端着架子，居高临下地去教训人，是不会好看的，如果你一味地追求自我表现，只以自己的喜好为标准，相信人们同样是不爱看的。

那么，怎样来做，才能使电视艺术片具有可视性，或者说好看，让人爱看呢？

我认为必须将这一切价值的实现放置于娱乐价值的实现之上。我们常说艺术作品要“寓教于乐”，对于电视艺术片来说，我们也要求它能做到“寓教于乐”、“寓美于乐”、“寓文化于乐”、“寓历史文献于乐”。

具体来说，电视艺术片应充分调动自己的技术与艺术手段，使观众在一种张弛有序、浓淡适度的观赏节奏中，在一种错落有致、行云流水般的轻松愉快的旋律中，带着愉悦，带着欣赏的心理和情绪，完成观赏活动，在不知不觉中潜移默化地接受教育。

电视艺术片的“娱乐价值”的途径有许多，不论是电视技术的手段或电视艺术的手法，只要能给观众带入上述的观赏状态，就实现了它的“娱乐”价值。

第五节　电视艺术片编导的素质与修养

一个成功的电视艺术片编导，需要什么样的素质与修养呢？这是我们需要认真研究的一个重要课题。

电视艺术片的编导，一方面有其他各类社会工作者共有的素质修养要求，一方面也有它自己适应本领域工作的特殊素质修养

要求，综合起来讲，至少应该有以下几个方面的素质修养要求：一、基本功；二、综合文化艺术修养；三、人格修养；四、社会生活修养；五、创造性思维。

一、基本功

电视艺术片的编导，应该具备的基本功是基本的表述能力，也就是能顺畅地表达自己思想情感的能力。这里面涉及三个问题：

口语表述能力和文字表述能力、电视语言表述能力。

我们经常会有这样的感受：看别人的作品，听别人的东西，往往产生“正合吾意”之感，但自己产生了很多朦胧的想法，却往往难以找到特别准确、到位、清晰的语汇。这就需要口语与文字表述能力的强化与训练。口语表述能力的提高需借助大量的人际交往、社会交往，在不同的场合找到适应场合的得体语汇。文字或书面语的表述能力更为重要，它需要长期的读书、写作训练，方可能达到娴熟。

作为电视艺术片的编导，若想成功地拍摄一部电视艺术片，少不了口语与书面语（或文字）的基本功。因为他需要经常地对有关方面（如领导、制片者、摄制组成员、拍摄对象等）表达自己的创作意图、创作动机，不论是拍摄计划的制订、拍摄方案的实施，还是拍摄过程中的传达，以及对于自己创作的宣传推广等，都离不了“说”，离不了“写”，说不出来或说不到位，写不出来或写不到位，都将大大影响拍摄质量和宣传效果、收视效果，口语表述能力与文字（书面语）表述能力是一个日积月累的过程，但也是一个容易遗忘和衰弱的东西。由于电视特殊的制作方式和运作方式，使许多编导在大量事务性的工作中逐渐减弱了口语表述特别是文字（书面语）表述的能力，这是一个很值得注意的问题。有的优秀电视艺术片编导就非常注意这个问题，无论是在拍摄前期的准备阶段，还是在拍摄过程之中，乃至于拍摄完

毕之后，都能够抓紧时间用很准确到位的语汇将其梳理、表述清楚，这样长期积累，就不至于使口语与文字（书面语）表述能力下降，从而保证不断地推出新成果。

对于电视艺术片编导来说，语言的表述能力这个基本功，除了上面所讲的口语、文字（书面语）这样一般的语言，还有一种对电视专业语言的熟悉与把握的基本功至关重要。电视专业语言与其他艺术门类、媒介门类的语言还很不相同，它的基础是电子技术，对于电视艺术片编导来说，对摄像机、编辑机、特技机、字幕机等机器手段的熟悉与把握是很有必要的，从对它们的操作，它们的功能，到它们的多种可能性，都应有基本的了解。在此基础上，如何把自己的艺术创作，艺术构思与这种特殊媒介的特殊语言结合起来，确实是个不小的难题。对于画面语言、声音语言（人声、音乐、音响等）及造型语言等电视语言手段自身的诸多特征，以及它们如何更好地为编导的电视艺术创作服务等，都是值得电视艺术片编导好好思考的。

二、综合文化艺术修养

一个优秀的电视艺术片编导，应当具备丰厚的文化艺术修养。

所谓文化艺术修养，包括的内容实在太多了，但概括起来，无非是面与点的积累。所谓“面”，主要指的是知识面，举凡自然科学、人文社会科学的综合知识，历史的与现实的种种知识。所谓“点”，主要是指在某一方面有较为高深的钻研，形成一家之言甚至成一家之说。总的说来，面要广，要杂；点要深，要专。

为什么提出这样的要求呢？因为作为电视艺术片，它的外延范围较为广泛，只有一方面的知识积累不够；但又是创作性的成品，需要编导在自己的拍摄对象身上开掘出不同寻常的、富于个性的东西，这就需要编导在某一方面有较为精深的研究与理解。

怎样才能达到这种要求呢？除了接受较多、较好的正规教育之外，在实践中学习、在实践中积累恐怕是最好的途径。

从一些成功的电视艺术片编导身上，我们看到，他们多是有良好的文化艺术基础，同时在实践中又不断丰富、长进自己的文化艺术修养。《西藏的诱惑》的编导刘郎，在拍摄电视艺术片之前，对中国传统文化艺术中的经典，如唐诗、宋词、元杂剧、明传奇等都有所涉猎研究，对传统文化存着浓厚兴趣，正因为有这样浓厚的积累，才有了他功底扎实的作品。如他的西部电视艺术片就直接受到先秦诸子中庄子的深刻影响，《庄子·齐物论》中的两段论述，“庄周梦蝶”引发出了他的电视艺术片《梦界》，而“万物一马”引发出了他的电视艺术片《天驹》。

他在艺术上的积累也非常深广，在拍片之前他搞过十几年的业余文学创作，对于摄影有过很多研究，发表过不少中外优秀摄影作品的评论文章；他的书法作品还曾参加过“中日当代作家书画展”。而在业余文学创作中，尤为擅长诗歌创作，对于音乐也有广泛的涉猎钻研。所有这一切，都在他的电视艺术片创作中显露出他的功力和水平，他的作品诗意盎然、画境浓郁，色彩、旋律、节奏把握得较好，与他的文化艺术多方面的修养是分不开的。在投入电视艺术片创作之后，在发挥这些文化艺术修养积累较多的优势基础上，又不断地探索新的路子，刘郎是一个非常有自知之明、创作上坚持自己个性的电视艺术片编导，他在“面”上铺开，其作品既涉及人物，也涉及地理；既有民族性内容，也有地域性内容；既有自然的，也有人文的。他同时又在“点”上做文章，这个点就是他熟悉的西部生活题材，而且也不是全部西部生活题材，而是能体现人与大自然特定关系的那部分西部生活题材内容，在这一点上他努力钻研，探索其内在更实质性的所在，于是在众多描写表现西部生活题材的电视片中，他能够独占鳌头，这绝不是偶然的，文化艺术修养的功夫是无法偷懒，也无

法一蹴而就的，必须经过自觉的长期的坚持；有了它的保证，才有可能有滚滚而来的才思，否则就容易过早地干枯，而无法进入创作状态，或无法提高创作水准。

三、人格修养

有人说："风格即人格"。的确，任何创作都证明着同一道理：有什么样的人格，就有什么样的作品。电视艺术片尽管与其他种类的艺术创作有很大不同，但总的说来，它还是有较强个人创作色彩的，作为主持电视艺术片创作的核心人物——电视艺术片编导，他的人格水平如何，对电视艺术片成品影响最大。正因此，一个出色的电视艺术片编导，应当具备较高的人格修养。

人格是一个人思想、情感、心理、气质、个性、学识等的综合体。较高的人格修养意味着有较为稳定、积极的情感心理状态，有较为准确深刻的思想，有较为得体适度的气质个性，有较为浓厚的学识等。

电视艺术片编导的人格修养，首先表现在他的敬业精神上。许多电视艺术片编导，放弃了许多可以得到实惠的机会，投身于电视艺术片的艰苦创作之中，不图名、不为利，兢兢业业地做着经常是很清贫而寂寞的事业。电视艺术片编导的人格修养，还表现在他对自己创作精益求精，不断创新的精神上。不少电视艺术片编导，在一部作品成功之后，并不满足已有的成就，接二连三地继续努力贡献自己的新的成果，而且常做常新，力求不断突破过去，突破自我。电视艺术片编导的人格修养，还表现在他不断追求真、善、美理想的精神上。在电视荧屏上，像电视艺术片这样通体讴歌，竭力赞颂而且处处流露着真、善、美的片种，在种种电视节目形态、样式的比较中，这个特点还是很明显的，有了这样的人格修养，自然拥有了一种人格的魅力、人格的美、人格的力量，并通过片子可以很好地表现出来。

四、社会生活修养

如果说电视艺术片编导的人格修养是带来电视艺术片个人风格、个人魅力的重要条件，那么电视艺术片编导的社会生活修养就是保证电视艺术片的深度、厚度、力度的基本前提。电视艺术片的编导单有书本知识还不够，“纸上得来终觉浅”，更需他个人丰富多样的社会生活经验、丰富多样的人生阅历。我们看到刘郎的电视艺术片开掘深，立意新，分量重，力度强，一个重要原因就在于他个人的社会生活积累较为丰厚，人生阅历较深。从履历表上我们看到，他出生于河北，冀中淳朴的田园风物，哺育了他浑厚的气质，燕赵豪放的文化意蕴，铸造了他刚健的性格，此后，他少小离家，远赴青海，大西北的疏放旷逸，开阔了他的心胸，西部山川的蛮荒之美，陶冶了他的情操。上面我们还提到了他多方面的文化积累，同时也可见出他的多方面的社会生活积累，从自己一步步曲折攀登的道路中，他获得了至为宝贵的多方面的生命体验，这使他的片子给人留下了较为深刻的印象，并引发出人们较为广远的思考与想像。

五、创造性思维

电视艺术片编导的成功，说一千道一万，他必须具备创造性的思维。什么是创造性思维呢？具有发现、开拓、创新、求异的思维的人，就可以说具有创造性思维。“发现”，指的是发现人所未曾想、未曾知、未曾见的现象或思想；“开拓”指的是在原有的思维框架中开掘、拓宽了路子；“创新”指的是创造了新的思路、新的方法、新的路子；“求异”指的是与众不同的、富于个性的思维。

怎样才算是富于创造性思维呢？对于电视艺术片编导来说，除了积累自己个人的经验外，还应取人之长，补己之短，找到适合于自己的创作突破点。

此外，应该相信自己的艺术直觉，相信自己的艺术想像力，

激发自己的创作热情。有了这些，再加上上述各种修养的积累，这样就有可能形成创造性思维，有了创造性思维，在发现、开拓、创新、求异之中就不断会产生新的灵感，就会催生一部部优秀的电视艺术片的问世。

第五章　电视文学节目

第一节　电视文学概说

“电视文学”在屏幕上的出现，使人眼前陡然一亮，心中陡然一亮。虽然当时还不知对它冠以什么称呼，但已感觉到这一节目形式的出现是何等的美妙，是人们心中千遍万遍的呼唤。当时的它虽还稚嫩，但确信它会在有识之士的培育下，在电视艺术这个百花园中，成为一个响当当的“文学家族”。

一、电视文学的出现是时代的必然

人们称进入20世纪以后的人类世界为“电子时代”。由于电子科学技术的迅猛发展，使得这个原可以称谓“四平八稳”的世界突然躁动起来，仿佛这个世界和世界上的每一个人都突然改变了性格，改变了他们传统的观念，改变了他们的生活方式，甚至改变了他们处人处世的哲学。

电子时代又被称作信息大爆炸的时代。时间以每分每秒计算，信息以每分每秒的速度在传递，具有现代意识的人群，以及时迅速地获

得他需要的信息，是他最大的关注。在五六十年代，人们的信息来自于报纸和广播。一个文化人，看报纸和听广播是每天不可不做的事情。随着历史前进的脚步，电视事业的崛起，大量的各种知识层面的信息高速度高密度地争相在电视屏幕上展现，难怪一位美国专家说，“人类 50%的信息来源于电视”。那么一贯以快捷著称的广播和众多的大众传媒加起来也只能占另外的 50%了。今后，随着电视事业的飞速发展，这个获得信息量的比例还会再度调整。电视事业地位的确立，电视文化的逐步形成，电视文学的登堂入室是必然的趋势。

电视文学——“电视小说”、“电视散文”、“电视诗”、“电视报告文学”，以及“综合性电视文学”节目，都以独有的艺术魅力吸引着它的观众。中国是这样，国际上也是这样。据有关资料表明，前苏联早在 50 年代就拍摄了电视小说《契诃夫人物系列》。这是一组由苏联著名演员伊·伊里因斯基自己担任解说并扮演全部角色的方式拍摄的《契诃夫短篇小说选集》；日本国家电视台（NHK）从建台开始就设立了“电视小说”专栏（据我所知，NHK 广播公司从不以广告为赢利，而对传统文化的宣传相当重视）；在我国引起轰动效应的电视连续剧《阿信》，在日本就是以“清晨电视小说”播出的。由于体裁的改变，当然也改变了观众的审美要求，以“剧”的要求觉得它节奏显慢，“说”的太多，而以“电视小说”的审美需要，这个“毛病”也就不存在了，起码是感觉好多了。大家都熟悉的墨西哥的《诽谤》、《卞卡》、《父女之间》在他们国内也称之为电视小说。我觉得这样称之还显得更确切些。有资料表明，香港也开始制作“电视小说家族”，无线电视台在制作“名家笔下的人物”，亚洲电视台在制作“文学系列”；现在台湾电视台也有意识地提高节目的文化品位，在着手制作“中国文学家”——《中国文学史电视集》，目的是要把中国历代著名文学家的作品、影响以及作家的生平通过电视

这种传媒呈现给电视观众。为此，电视台还特邀了台湾辅仁大学的著名教授担任了该片的总策划。

“电视文学”这种新的节目样式在80年代出现在中国的电视屏幕上时，确实让人心动，让人欣喜。中央电视台少儿部为孩子们拍摄了《文学宝库》（共10部。其中有鲁迅先生的《故乡》、《孔乙己》，安徒生的《卖火柴的女孩》等），江苏电视台文艺部根据美国作家欧·亨利原作拍摄的电视小说《最后一片叶子》和《小巷通向大街》、《看不见的珍藏》，诗体小说《零点归来》，翻译诗《门槛》，《古诗三首》，诗体报告文学《生·爱·死》，电视散文《街声》、《女儿的责问》，电视小品《眼睛》以及电视报告文学《大路岁月》，电视文学片《梦故乡》、《落花生精神的倡导者——记“五四”时期著名作家许地山》和《月是故乡明》等等，除此之外，中央电视台还拍摄了：“人物画廊”式的电视报告文学《雕塑家李焕章》，中国电视剧制作中心拍摄了和“电视报告文学”类似的电视剧《小木屋》；还有广东电视台和江苏电视台拍摄了散文诗式的电视剧《雾失楼台》、《遗落在湖畔》，这两部作品，其特点介于“电视小说”和“电视剧”之间。中国知识界人士把这一切看成是希望，是欣慰。因为中国改革开放以来，经济的飞速发展，带来了文化的瞬息万变，仿佛把我们陡然抛入了一个文化的“新空间”。在人们还未来得及弄清这是怎么回事的情况下，港台的言情小说、各路武侠的录像带、流行歌曲的几大天王以及各种大众传媒，各显神通地纷纷登场，显示独有的“迷你”魅力。一时间，不少正处在长知识长本事的少男少女们整日里“月朦胧，鸟朦胧”，懵懵懂懂地打发日月。

经济的高速发展，教会了一些人什么叫“行情看好”；随着港台大批音像带的刺激，应运产生了太多的“文化快手”；各种“文化快餐”大有风雨欲来之势，肆无忌惮地冲击着原有的文化市场。昔日人们向往的艺术殿堂，现在可谓“门可罗雀”。严肃

音乐几乎被流行歌曲代之以尽的事实，芭蕾舞剧《鱼美人》拍卖的新闻，无不震撼着知识阶层，使之弄不清中国的文艺要走向何方。更令人不解的是，世界著名雕塑艺术大师罗丹的展品漂洋过海来到北京，尤其是他的《思想者》第一次离开它的国门，这一切，却没有引起北京人太多的注意。虽然它的门票只有一套“麦当劳”的钱，但人们依然兴味索然。更有甚者，在艺术类大学的招生考试中，竟把京剧四大名旦之一的梅兰芳说成是“梅艳芳”，当教师追问京剧四大须生（老生）是否有刘德华时，他才恍然，但始终没说出“梅兰芳”来。这不能不令人痛心，不能不得出这样的结论——在现在这个什么都能变成文化的时代，艺术只能成为创作者、赞助者和接受者共同制作的“合成胰岛素”。电台、电视台的节目似乎都装在大企业家、大老板的兜里，他们可以掏出来，也可以不掏出来。这样，通俗节目自然占了先，“曲高和寡”者赞助者就更无几，那么广播和电视文艺的播出情况就可想而知了。难怪有人说，“一个国家经济起飞，文学降落，这是规律。”我们毕竟是有中国特色社会主义的国家，我们的电视文艺固然以娱乐观众为宗旨，但娱乐也应该有一定的层次感，因为只有这样才能使不同文化层次、不同文艺爱好、不同欣赏要求的观众得到满足，才能把更多的观众吸引到电视上来。单纯的娱乐是一种满足，从电视节目中得到知识，欣赏到你从未领悟过的文艺作品，熟知你心目中的艺术形象，明白了你以往不太明白或根本不明白的道理，这样的审美过程，也应该是一种满足，这种满足感在某种程度上来说更有“磁力”。电视文学节目就使观众得到了这种满足感。

我们从广播电视的发展史可以看出，任何一种节目形式的出现都绝非偶然，总会有它内存的本质力量起着决定的作用；一部优秀的文学作品，永远散发着诱人的魅力，它以往只靠文字的传播，读者面是很有限的。电视文学是电视技术为文学插上了金色

的翅膀，能使其一夜之间飞入千家万户，成为他们最关心的人和事。这是一种传播形态的转换：把文学的文字表述形态转换成视觉表现形态，从想像艺术转换成视听综合艺术，这是一种审美体系的转换。而广大电视观众早就被一些俗不可耐而它的炮制者们又津津乐道的所谓“新潮文化”烦透了，伤透了，迫切需要格调高雅，具有高品位的文学节目。电视呼唤文学，正像爱森斯坦在他的《电影导演笔记》中所说的“如同默片呼唤声音那样，有色片则喊着要色彩”，麦克鲁汉说过：“印刷机曾呼唤着要民主，收音机则呼喊着要部落主义”是同样的迫切。著名剧作家陈白尘于1984年5月看了电视小说《最后一片叶子》激动万分，特提笔写信致江苏电视台：“昨晚无意中收看了你台根据美国作家欧·亨利原作《最后一片叶子》制作的电视小说，至感兴奋！目前电视剧产量日增而质量未能满足观众的情况下，尤其在武打之风日甚，低级趣味充塞于屏幕的今日，你们制作出这样短小精悍而极富艺术魅力的精品来，是应该得到称赞的！古今中外的短篇小说佳作极多，你们在这方面为电视艺术开拓了一个新的领域，尤其值得庆幸！……”80高龄的陈老，在同年的11月5日为江苏电视台拍摄了电视散文《荷塘月色》、电视诗《门槛》而欢欣鼓舞，并再次提笔鼓励凡兵同志：“……你们这种创新精神是值得称赞的。电视台的节目应该提高观众的欣赏能力，即使客观存在目前观众不多，也不要紧。要相信观众的欣赏水平会逐步提高的。任何艺术家都不是旧社会的商人！社会主义新中国应该创造出具有民族特色的电视艺术！……”

电视文学这种电视艺术中的又一枝奇葩的展现引起世人的强烈关注，为了把各方面的见识集中起来加以总结和推广，北京、江苏艺术家协会于1987年11月联合邀请北京和南京的文艺评论专家集中在南京，就电视小说的文学特性和文学节目在电视中的地位、作用和发展方向等问题召开研讨会，会上各方专家讨论热

烈，各抒己见。会后发表了近10万字的专论。从这些文字中不难看出，江苏电视台的节目为电视文学的起步、制作和发展提供了宝贵的经验，这是电视美学中不可缺少的一部分。这次会议无疑推动了文学节目在电视艺术中前进的脚步。“电视小说”、“电视散文”、“电视诗”、“电视报告文学”屡有出现，同时观众还欣赏到了“诗体小说”、“诗体报告文学”、“综合性文学欣赏”、“文学TV”、“小学生作文TV”等诸多节目形式。可喜的是1992年上海东方电视台举办的“全国电视散文大赛”，更以独特的审美形式引起了众多普通观众的注意与喝彩。“电视文学”作为一个独立的概念正在逐步形成。

二、“电视文学”的概念

“电视文学”的概念十分宽泛。许多专家认为，在外延上看，它包含着电视屏幕上的所有文学形式，甚至还包括电视专题片，电视纪录片，电视艺术片中的文学部分，其中还应包括电视文学剧本。从内涵上看，它主要应包括根据文学的创作规律和文学的审美特性制作的电视作品，如电视小说《故乡》、《孔乙己》、《零点归来》、《命若琴弦》、《最后一片叶子》、《看不见的珍藏》等，电视散文《荷塘月色》、《街声》、《女儿的责问》、《请君侧耳听》、《扬州的井》、《灯扑》、《落花生》、《雾失楼台》等，电视诗《门槛》、《无名无姓的不朽碑铭》、《父亲》、《古诗三首》、《海的向往》等，电视报告文学《大路岁月》、《生·爱·死》、《专业户外传》等，电视小品《眼睛》、《小蝙蝠》，除此之外，还有电视文学片《梦故乡》、《月是故乡明》和《落花生精神的倡导者——记“五四”时期的著名作家许地山》等。以上这些不同类型的节目形式都是以文学作为它的基础。

“电视文学”从本质上说它不同于“戏剧文学”，不同于“电影文学”，也不同于“电视剧文学”。有的专门登载电视剧剧本及电视剧理论的刊物冠以《电视文学》的名称，有的主要是探讨电

视剧理论的著作也称之为“电视文学概论”。其实这是一种概念上的混淆，这可能是由于思维不严谨而产生的错误。长期以来大家都公认戏剧文学本称“戏剧文学”，电影文学本称“电影文学”，那么，电视剧的剧本也应称“电视剧文学”。如果把“电视剧文学”改称为“电视文学”，它的涵盖面就太大了。

“电视文学”究竟如何界定？目前尚有不同的说法。

有人称电视文学就是指电视剧文学剧本。

有人称电视文学是专指具有较浓厚的文学色彩的作品，经过电视化处理，形成电视小说、电视散文、电视微型小说、电视诗、电视报告文学等。它们都是以介绍文学本体为主，通过电视中多种处理手段来介绍文学作品，以提高文学的观赏性的电视文学节目。

也有人称电视文学是一个非常宽泛的概念。它应包括在电视荧屏上出现的一切文学样式，其中包括电视剧文学，也包括电视专题片、电视纪录片、电视艺术片内部构成中的文学部分。持这种观点者认为，电视荧屏上的任何电视节目都有文学性问题，所以，文学是所有电视节目创作的根本。

现在深受观众关注的电视小说、电视散文、电视诗、电视报告文学等节目，主要是通过特殊屏幕造型手段，运用文学的创作规律，生动形象地塑造艺术形象，处处充满了文学气氛，给观众以极大的文学审美情趣的作品，当然首属电视文学的范畴。

电视文学有人称作是电视对文学领域的介入和渗透。而在国外正好出现了相反的现象。首先与观众见面的是电视文学节目，在社会上引起轰动效应以后，再依据此节目重新完成文学作品。日本的电视小说《阿信》就是这样。前苏联的电视故事片《沙丘路漫漫》，先是在前苏联和东欧各国播出以后，受到广大观众的称道，并获得了前苏联全国电视节最佳故事片奖和前苏联国家金奖后，才又用文字重新完成“电视小说”公开出版的。在我国也

有这种文化现象产生：山东电视台拍摄的电视剧《白色山岗》，作者先创作的是“电视剧文学剧本”，播出之后才又改写成“小说”的。长篇室内电视连续剧《渴望》，在每晚都牵动着几亿观众的心之后，才又以几十万字的文学作品出现在读者面前。有资料表明，台湾现在也开始兴起这种“电视小说”热了。

第二节 电视文学的社会价值

“电视文学”这种艺术品种，前苏联早在50年代就摄制了电视小说《契诃夫人物系列》，日本国家电视台（NHK）从建台开始就设立了电视小说的专栏，至今也有30多年的历史了。中国的“电视文学”节目样式出现较晚，就节目的数量和质量来说，尚未形成一定的规模和气候，或许可以把它比喻成“旭日东升”的阶段。由于这种节目形式产生在中国的改革开放时期，经济的快速发展，导致了各色俗文化的纷至沓来，各种大众媒介粉墨登场，霎时间，这个具有五千年文明史的文化市场的氛围和以往相比判若霄壤。在这种背景下，“电视文学”节目样式突然出现，给广大电视观众带来惊喜和希望。这就足以显示了它独特的艺术价值和社会作用。这也是电视人“功在当代，泽及后世”的伟大贡献。

一、普及文学作品

我国素有“诗之国”和“文学之邦”的称号。自古至今中国文坛产生了众多举世闻名的作品，产生了众多一流的作家。这是中华民族的宝贵财富，也是中华民族的荣耀。

古今中外，任何一部优秀的文学作品，往往令许多人爱不释卷，废寝忘餐。但真正能够去细读的人毕竟还是少数，就连中国的四大古典名著也是如此。但如果将其经过二度创作搬上屏幕，它就会像长了翅膀一样，一夜之间就飞进千家万户。经过改编以

后的电视连续剧《红楼梦》、《三国演义》、《西游记》和电视连续剧《水浒》立即引起人们的极大兴趣。看过原著的知识阶层想看看电视剧的改编和拍摄是否合乎自己的想像；没看过原著的人群也想一睹其中的风采。遇到一定的场合也能聊几句林妹妹的可爱，凤姐的火辣，刘备、曹操性格的迥异。我认为，不管这个电视剧拍的是否能完美可人，只要它不是“胡闹”、“戏说”，它就能起到弘扬民族文化的作用。这类剧目大多能走出国门，向世界宣传中华民族古老的文化，起到了快捷的推动作用。再比如，长篇小说《四世同堂》、《围城》、《新星》等，由于上了电视致使原作一版再版。

就目前情况看，古今中外的文学名著搬上屏幕的不在少数，但绝大部分都是以电影或电视剧的形式出现。这两种艺术形式都耗资巨大，工作周期又长。我认为，有计划有步骤地把文学名著名篇以电视文学的形式制作出来，这将对国民是一个巨大的贡献。据了解，中央电视台把鲁迅先生的小说《孔乙己》拍摄成电视小说，前后共用了 5 天时间，花了 3000 块钱。而电视小说《七个铜板》只用了几百块钱，在两天内就全部制作完成。我想如果制作类似电视小品《眼睛》、《小蝙蝠》之类的节目，可能就更方便了。这未尝不可以说是我们寻找到了一种普及文学作品的最佳艺术形式。

再者，我国大、中、小学的语文教材中，一向都节选大量的古今中外的文学名篇，以提高他们的文学修养，同时通过作品本身和教师讲解此作产生的时代背景和社会状况，使他们了解社会，了解人生，了解历史的轨迹，迫使他们去思考和安排自己的人生道路。假如我们把文学佳作全部制作成电视文学，那将是一套前所未有的生动而形象的文学教材。比如，学生可以从电视小说《孔乙己》和《故乡》中，看到旧中国鲁镇酒店独有的格局，看到论碗卖的黄酒和一碟碟的盐煮笋和茴香豆，看到那位虽读过

一些书，但始终没有进学，又不会营生，愈过愈穷的孔乙己，他虽穿着长衫，但远不如那些“短衣帮”的形象。对闰土，对他颈上的银圈和那把钢叉、猹、獾猪的想像及对阔别二十多年故乡苍凉情景的想像都极其形象地展现在学生们的眼前。这样的教材极大地增强了学生对作品的理解，填补了他们脑海中的空白。显而易见，这样的教学效果是卓然而不凡的。这些年来，中国文学宝库中的优秀作品都陆续搬上了屏幕，像巴金的《家》、《春》、《秋》，老舍先生的《月牙儿》，茅盾的《春蚕》、《秋收》、《残冬》，以及郁达夫的《沉沦》，丁玲的《莎菲女士的日记》，钱钟书的《围城》等等。这些作品都按照戏剧的创作规律改成了电视剧，观众都依照戏剧的审美规律去欣赏它接受它。我以为，如果按电视文学的艺术规律将其拍摄完成，观众会在文学味很浓的氛围中欣赏其情节和人物。这是另一种欣赏情趣，这更具有文学的原汁原味。

二、提高民族素质

有人提出“一个民族、一个国家、一个人种，其最终意义不是军事的、地域的、政治的，而是文化的。”这种提醒不容忽视。而我们的一些大众传媒用它的黄金时间，用它的最佳版面让流行文化占尽风流，而高雅文化年复一年退避三舍。这不能不说我们这么一个泱泱大国在文化上缺少应有的风范，充斥街头的多是快餐型的软性文化。就连港台报刊都在议论大陆文化的现状，指出“当前大陆的精神文化受到港台流行文化的冲击而日益陷入危机，这不能不引起担忧。应看到流行文化只是快餐，量大却吃不饱，营养也不全面。在当前拜金主义和享乐主义兴起，人文精神衰落的形势下，在社会变革极其需要发愤图强的形势下，还是提倡那些有力度的深刻的精英文化更显得重要”，① 这些话难道不引起

① 《参考消息》1993年11月6日。

我们深思吗？

在现在的世界中，文化竞赛，文化冲击将取代政治的经济的冲击，成为国际事务核心的论断，这很值得引起我们的注意。从这方面讲，信息最快捷，接受面最大的电视文化应把重点放在提高国民的文化素质上，而电视文学应该说是一种多快好省的节目形式。60年代的人是比着看书，比着拓宽知识面；90年代的人是比着挣钱，比着潇洒，极少有人能静下心来读几本书，大人是这样，孩子也是这样。即使有时间也是呆坐在电视机前看画听响。这样下去必定要被别人戴上“文化落后”的帽子，遭受各种的“文化侵略”。如果只是大喊我是“文明古国”，那将得不到任何反响。

世界已进入电子时代，以往文学作品只靠“文字”传播，现在可以靠“电视”传播，这标志着人类社会起了质的变化。从阅读“文学作品”到观赏“电视文学”，受众的审美过程变得更快捷，更轻松愉快，更富有形象感，更令人乐于接受。因此，电视文学的发展与普及必将成为提高国民文学素质的最好途径。为了吸收国外文学的精华，掌握外国文学的创作情况，为了弘扬我们的民族文化，提高全民族的文化素质，我们应充分利用电子学所创造的有利条件，电视文化已奠定了坚实基础，加速电视文学的发展，使电视文学以崭新的面貌出现在屏幕上，以赢得观众的审美兴趣和审美方式的转移，尽快拍摄出我们自己的“电视文学家族”。我们可以有计划有步骤地在屏幕上推出《鲁迅人物系列》、《巴金人物系列》、《茅盾人物系列》、《老舍人物系列》，以及《孙犁散文系列》、《刘绍棠小说家族》、《郭小川诗歌集》等等，以献给广大文学爱好者。爱因斯坦曾经说过：“人的差异在于业余时间”，而电视观众层面的构成又十分庞杂，但仍可以分出文化要求较高的层面、中等层面的以及迫切需要提高的层面。处于宝塔式底座的那个层面正是面广量大、人数众多的这一部分观众，他

们是要求俗文化的主要对象。媚俗行为往往是以牺牲文化的口味、格调和深度为代价，来换取某些非文化的纯娱乐为目的。这部分人往往具有较高的收视率和上座率，所以不少文化产品制造者趋之若鹜，不惜将粗俗浅陋的消费趣味奉为最高宗旨，而将提高全社会文化素质整体水准的社会责任感置于脑后。如今的文化市场仿佛办成了一座向社会开放的大幼儿园，就连中央电视台的名牌节目《正大综艺》也向观众正式提出“梯子是干什么用的？烟囱是怎么回事？”等问题。让人不能不觉得主持人看问题是那样流于表面，那样缺乏纵深的文化感。最重要的是观众最后什么也没得到。

制作精良的电视文学，不但可以使人了解人类发展的历史，认识我们的社会，探求人生的真谛，同时还能从悦人耳目的电视文学中获得真、善、美的艺术享受。通过这种美的艺术感受，可以陶冶人的情操，使思想得以升华，情感得以净化。况且电视文学的这种审美价值，是其他任何艺术形式代替不了的。它很像广播中的“广播小说”，但它又平添了赏心悦目画面，更善于抒情，更善于展现人物的情态和神态，所以它很能博得观众的青睐。从现在的情况看，电视文学从一诞生就产生了强烈的社会影响并逐渐扩大，待依据它独特的美学规律制作的电视文学在众多的电视艺术作品中翘然而立时，它将对提高民族文化素质产生不可估量的作用。

第三节　电视文学艺术特性

加拿大传播学家马歇尔·麦克鲁汉在他的《了解传播媒介》中提出“传播媒介混合能量”的概念，他认为：“媒介的交叉和混合，如同分裂或熔合一样，能释放出巨大的能量”，“两种媒介的混合或会合是一个真理与启示的时刻，新形式也就此产生。”

电视技术把文学的文字表现形态转化为以画面为主的视听表现形态，这是一种审美体系的转换，“电视文学”也就此诞生。

电视文学，是当代电视文化这个大家庭中的一个新成员，它以其独有的风采和魅力，引起广大受众的关注。它虽算是“后来者”，但它的涵盖面却越来越扩大，包括了对自然现象、社会现象、社会的前进与变革、人的精神生活及其情感世界的千变万化的诸多方方面面的展现。在电视文学的写作与拍摄过程中，它的创作者们运用一系列的现代技术手段和技巧，以及丰富的审美感知能力，以各种方式叙述、展现作品中的情节、细节、事件、人物的内心世界和事件发生的大背景和小环境。按其艺术氛围的需要，或生动细腻地精雕细刻，或平静地娓娓道来，或动情地展示人物内心世界，或以写意式地勾勒场景来展示这个世界的变幻莫测，以给人美妙的审美愉悦。

电视文学已受到观众极大的喜爱与关注。在这个各种传媒都粉墨登场的电子时代，可以说是非常不容易而又有其优势所在的缘故。要保持它的优势，保持它的审美价值，保持它的艺术魅力，就必须进一步探讨其艺术特性。现分述如下。

一、电视文学的社会性

（一）社会文艺是电视文学的主要节目来源

电视文学大都选自于社会文艺。电视小说《故乡》、《孔乙己》、《最后一片叶子》、《小巷通向大街》等都是选自于在社会上出版过而又在读者中产生了很大影响的优秀文学作品，这些作品我们且可以称之为“社会文艺”。所谓“社会文艺”，除了各种文学作品外，还包括电影、舞台表演艺术、造型艺术、各种录音录像制品和文艺报刊等等。社会文艺不只是电视文学的节目来源，也是广播电视文艺节目的选材之地。所以电视文学的创作者们要密切关注社会文艺的状况，这包括过去、现在和将来。只有你了解它、熟悉它并研究它，才能去发现、选择更优秀更适合制作成

电视文学的作品，使其更贴近社会，贴近生活，贴近观众，以满足他们的需要。

我们特意提出社会文艺是电视文学的重要节目源，并不意味着电视文学永远没有自己的作家，自己的作品，离开社会文艺就寸步难行。可喜的是，电视文学虽历史不长，但却有它自己的"原作品"。如日本电视小说《阿信》，前苏联电视故事片《沙丘路漫漫》，都是在国内外播出后得到强烈的反响和好评，才又由原作者写成文学作品再版的。在我国也有这种文化现象的产生，山东台的电视剧《白色山岗》和北京电视剧制作中心创作的长篇室内电视连续剧《渴望》也是同样的效应，同样的结果。这一文化现象，揭示了一个艺术发展的本质规律，电视文学作为一种独立的文学样式，如果只靠其他艺术样式的改编，也很难建立起自己独立的美学体系。据了解，在英国有一支很强的广播剧作家群，他们有较高的社会地位和生活水准，所以英国（以 BBC 计算）每年都有几百部优秀广播剧播出，在听众中有极大的影响。所以，只有根据自身独立的艺术规律，为其创作的作品，才能使这种艺术品种深深植根于广大民众之中。但是话又说回来了，就我国目前情况看，电视文学的主要节目源还是来自于社会文艺。即使不久的将来我们能有自己的电视作家群，"社会文艺"也会使电视文学这种新兴的艺术样式更加丰富多彩。

（二）电视文学受社会文艺制约又相互作用

电视文学绝大部分来源于社会文艺的改编，都是从发表过的文艺作品中选择出来的，如小说、散文、小品、报告文学等等，这些作品中当然包含着古今中外的名著名篇。这些被选之作的多寡与质量的优劣，当然影响着电视文学作品的数量与质量。尤其是当代文艺思潮和文艺作品的主题思想的倾斜都对电视文学产生严重的影响和制约。比如，"文化大革命"刚刚结束，大批伤感文学的问世与畅销；改革开放 20 年来，反映这个主题的文艺作

品也称得上是硕果累累，这当然给广播电视文艺（当然也包括电视文学）的选材提供了丰富的“货源”，否则巧妇也实难为无米之炊。

当然，电视文学也绝不是单纯而消极被动地被社会文艺牵着鼻子走。一方面，它应有自己的作家，有大量专门为电视文学而作的作品，这样电视文学的创作者们，也能有自己的“想法”和“作法”，并可以实现这些“想法”和“作法”。这样，创作者就能更好地实现自己的美学追求，研究受众的接受心理，各方面都可以作得非常贴切，不像把别人的衣服拿来改给自己穿，各方面都要迁就原来的规格，受到一定的限制。另一方面，把社会文艺搬上屏幕对其有积极的影响和推动作用。原因之一，选材的过程中，选什么，不选什么，播什么，不播什么，由于电视的覆盖面大，收视率高，这就对社会文艺的走向产生着一定的影响，也可以说有一定的导向作用。正像有人撰文指出，港台俗文化对大陆文化的猛烈冲击，在青少年中“追星族”的形成，与电视和其他大众传媒对港台星们的猛“炒”有着密切关系，也可以说有着不可推卸的责任。电视文学节目样式的出现，江苏电视台“文学与欣赏”栏目的设立，老作家和观众的喜悦情绪，不单纯因为“电视文学”是何等的“好看”，而是把它看成一种正确的诱导，一种希望的所在。尤其是在我们这个社会主义国家，广播电视是党和国家的喉舌机构，对某些文艺作品的播出与不播出，或者是评论它的长短，这都表明了宣传上的某种态度。电视文学，就其自身的本性来说，是一种社会意识形态，是运用审美的艺术语言去抒写人生，表现社会生活，同时也抒发作者及编导情感的一种艺术。因此，它具有很强的社会审美特征。任何一部优秀的文学作品，亲自去读的人数总是很有限的，但它一旦走向屏幕，可以一夜之间闯入亿万观众的心里，有的甚至能产生万人空巷的社会效应。不用往远里说，就以这几年的电视文学作品看，无论是电视

剧，还是电视小说、电视散文、电视小品、电视报告文学等等，凡是紧密联系时代，贴近生活，展现一般人的精神风貌，表现他们的喜怒哀乐，都能符合广大观众的审美需求，受到他们的欢迎。像大家最熟悉的《新星》、《渴望》、《新闻启示录》、《编辑部的故事》、《今夜有暴风雪》、《寻找回来的世界》、《雪野》、《上海的早晨》、《围城》、《上海一家人》、《四世同堂》等等，都塑造了丰满的艺术形象，展现了生动的故事情节，并有浓郁的文学气，充分显示了中国文化浓厚的积淀，使人感到兴奋。钱钟书先生的《围城》和老舍先生的《四世同堂》被拍成电视剧后，可以说达到了百看不厌的程度，也致使原作一版再版，可称得上是一时间“洛阳纸贵”。

在电视文学创作中，除了电视剧之外，还有电视小说、电视散文、电视报告文学、电视小品和电视文学片、电视诗等，这些节目形式像陡然间向广大观众推开了中国、世界文学圣殿的大门，使他们眼前一亮，精神振奋。像电视小说《孔乙己》、《故乡》、《最后一片叶子》、《命若琴弦》、《卖火柴的女孩》、《系于一发》，电视散文《荷塘月色》、《灯扑》，电视诗《门槛》等，可以说向观众展示了中国、世界文学的绚丽多彩，使观众对人类、对世界、对历史、对文学、对作者有了进一步的了解和认识，激发了他们探求文学的欲望。

电视文学出现在中国的电视屏幕上虽然历史不长，但因为有其特殊的审美价值，影响面颇大。有的电视小说播出以后，因为反响强烈才被改写成文学作品出版发行。如日本的电视小说《阿信》，前苏联的电视故事片《沙丘路漫漫》，中国的电视剧《渴望》、《白色山岗》等都是这样“反改编”，有资料表明，在台湾这种新文化现象也逐渐兴起，这相应来说，电视文学的兴起也促进了文学作品的繁荣昌盛。

二、电视与文学

中国的电视事业诞生于1958年。在其后的40年里，我国的电视事业经历了艰苦创业和十年“文化大革命”的挫折和磨难后才突然崛起，成为最现代化的大众传媒。看电视就成为国民文化消费的主要方式。竟有人说，“真不敢想像，没有电视的日子怎么过?”逐渐地，电视几乎是取代了其他艺术的魅力和影响力，尤其是在这个浮华的时代。

电视与文学的联姻，“电视文学”节目的出现，尤为惹人关注的是江苏电视台《文学与欣赏》专栏的设立，引起了观众的兴趣和学术界的注意。优秀的文学作品，经过电视化的处理，形成了电视小说、电视散文、电视诗、电视报告文学和电视小品等。它们以介绍文学本体为主，通过电视多种艺术手段的处理来介绍、展现文学作品，介绍、评点世界文学巨匠和他们生活的时代及写作特点。同时在展现作品精髓的时候，可以把作品中众多深奥的哲理、艰涩的内涵，用平实优美的语言描述出来，使广大观众能在轻松的审美愉悦中得到美的陶冶。

屏幕呼唤电视文学节目。文学是以文字传播，电视是以声画综合手段传播。“电视文学”是从文学到电视的转化，是两种表现语言系统的转化。这种语言系统的转化，既有可能的一面，又有它难于表达的一面。说它有可能的一面是因为二者追求的都是形象思维，都有很强的画面感。比如从唐诗中随手都可以拣出非常典型的例子，如李白的五言绝句《静夜思》：

床前明月光，疑是地上霜。

举头望明月，低头思故乡。

如果把这首诗改写成电视诗的文学台本就比较方便：

床前洒满了皎洁的月光，

好像地上落了一层白霜。

抬头仰望着天空的明月，

低头思念那久别的故乡。

这几组镜头能很完美地展现诗人客游在外，月夜思念家乡的独特感受。

再比如《怨情》：

美人卷珠帘，深坐颦蛾眉。

但见泪痕湿，不知心怨谁？

这是一首闺怨诗，写出了美人幽怨的情态。第一句，美人寂寞难耐地卷起珠帘的全景。第二句可用近景表现美人哀怨的面容——久坐在深闺，紧锁着双眉。第三句，第四句用特写镜头展现人物的内心，俏丽的容貌，紧锁的双眉，两行热泪簌然而下……这无声的哀，无声的愁，发掘出少女的情怀。用电视语言来解读这首诗，显得极为饱满流畅，委婉动人。不只诗是这样，许多成功的电视小说、电视散文，同样也说明了这个问题。

语言是思维的外壳，凡是人能想到的事，语言大都能准确无误地表达出来，所以文学语言的描述是何等的动人肺腑。从前面的例子看，有些文学作品的描述，用电视语言画面也能很到位地完成，这也就是说它们二者之间有着转化的可能性。但是，我们也应该看到电视的画面又不是万能的，也有难以达到语言表现力的地方。比如，在小说《班主任》中有这样一段描述：

他……燃起一支香烟，眉头耸动着，有意让胸中汹涌的感情波涛，能集中到理智的闸门，顺合理的渠道奔流出去，化为强有力的行动，来执行自己这班主任的职责。

人物的行动、表情、内心活动，在这几行文字里都有了，是那么简练、深刻地纠缠在一起。这，如用电视画面如何表现？恐怕要费一番思索了。再比如，还是在这篇小说中的一段优美文字：

在看不见的地方，丁香花开了，

飘来沁人心脾的芳香气息……

若让电视画面直接去表现：这“沁人心脾的芳香气息”，同样也不是一件容易的事。这就是电视与文学既有相通的一面，也有相隔的一面。说文学语言和电视语言能相通，是电视文学能诞生、存在和发展的理论基础；因为相隔，才能显示出这两种不同语言转换的艺术价值和为其探索的艰难。一个优秀的电视文学节目，它的最大魅力、最使人感奋的应是它的文化魅力、文学魅力。作品中的画面不能是一种文字的生硬图解，不能只展现浮在文字表面的人和物，而应是编导心中所理解的世界。这种理解，不是只用摄像机就能表达的，这需用你的心和脑来完成。说透了，这是一种对原作中意境的发挥和阐述。

三、电视文学的双重艺术特性

电视文学是否可以说成是“屏幕写作”。它是随着电视技术的发明和发展而诞生的艺术审美活动。是把文学作品转化成为电视艺术，把文字的表述形态转化成视听综合表现形态，是一种审美体系的转换。

经过这种表述形态转换的作品，就其艺术特性来说，应是最大限度地保留原文学作品的语言美感和行文的结构力。客观存在一般不新增加故事情节、描述语言和人物的对话。创作者主要在新作品视听元素结构的独特、环境的典型和人物的塑造上进行艺术升华。这一切都是为了观众更好地欣赏原来文学作品的原汁原味，而这一切又都通过电视屏幕才得到的。

世界上的一切事物，包括人们内心深处的细微变化，只要“传播”（包括最随意性的）都存在着一个“叙述”问题，以往，人们只要提到“叙述”，仿佛只有文学创作才配使用的词语，而实际上它有着更普遍的哲学、文化涵义。无论是经济的、政治的、天文的、地理的、新闻的、文艺的、科学的、技术的等等，都离不开叙述，否则它就不能表达，无法传播，它也就没有存在

的意义和价值。就连现在人们最熟悉的，认为最简单的“广而告之”也同样存在着叙述问题，而这种叙述又不可小视。因为它要向它的受众（观众、听众、读者）说明它要说的事，想方设法叫你信它、喜欢它，按它所说的去作。叙述，有各种各样的方法，不同的需要，有不同的叙述方法。广告有广告的叙述方法，文艺有文艺的叙述方法，不同的艺术门类也各有不同的表述特点。那么作为电视文学这一新的艺术品种，它的叙述美学特征是既有电视的叙述审美，又有文学的叙述审美。二者并存，缺一不可。

我们这里所说的电视文学并不等于宽泛的电视艺术，像电视剧、电视综艺节目和电视艺术专题片等等，而是专指电视小说、电视散文、电视诗、电视小品、电视报告文学和电视文学片等，这些节目形式有着自己极特殊的风格和形态，因此也就有它独特的“叙述”结构特性。

电视文学——总括了文学作品的叙述和电视艺术叙述的双重表现形态，能给观众一种从未有过的新鲜感觉。我们可以从电视小说《命若琴弦》、《最后一片叶子》、《壶王》、《系于一发》、《小编编》，电视小品《眼睛》，电视散文《灯扑》，电视诗《无名无姓的不朽碑铭》等作品中可以清楚地看到这种双重性的表现艺术特性。

（一）文学的审美价值

若把同一篇小说改编成电视剧，或制作成“电视小说”，制作者的追求和努力方向肯定不同。要改编成电视剧者，首先要追求强烈的“戏剧性”，突出故事情节，使人物各自有一条行动线，以完成其性格的塑造。这种塑造，是人物的再现。语言、行动都由人物自己完成，而不是靠第三者的提示和说明。而电视小说则是注意原作的文学风貌，其主要语言是以“旁白”或“独白”的形式加以表现，所以电视文学能给人以浓厚的文学氛围。就其本质说，电视文学就其表述层面（如运用原作的主题思想、故事情

节、人物形象及其性格情感、人物的命运线等诸方面的文学作品创作要素进行整体文学构思）的叙述特点是紧紧保持着原作中强烈的文学性。这种文学性是必须的，而又必须是突出的，否则它将改名换姓，弄不好也将会成为“四不像”。其表述层面（如利用人物、物体、声、色、光、景、拍摄处理、动作设计、画面剪辑等诸多电视手段的运用和构思）的叙述，制作者则利用电视艺术的各种表现手段，根据自己对原作的理解、把握和审美需求进行艺术构思。

电视文学，无论是电视小说，还是电视散文或电视诗、电视报告文学等表现层面都是严格按照原作的内部构成因素，忠于原作提供的一切条件以声画艺术的方式呈现在观众面前。比如电视小说《孔乙己》从头至尾都保持着鲁迅先生小说的原有风格，体现了其坚实的文学性。同样，电视小说《最后一片叶子》，自始至终以“画外音”的方式朗读小说的原文，根据小说的需要配上有代表性、有阐释力、寓意丰富、讲究别致的画面作品中，人物的对白也还是原作中的文学语言。在你欣赏这部作品时，你会被其整体意蕴的烘托、浓烈的文学氛围所激动，这一切的综合无疑扩展了原作的艺术张力。再比如，电视小说《故乡》，它开始的叙述语言是：“我冒了严寒，回到相隔二千余里，别了二十余年的故乡去。”它的结尾也是如此：“这正如地上的路；其实地上本没有路，走的人多了，也便成了路”。明眼人一看，这种语言绝对不是电视剧，不是广播剧的语言，它的语言一定要是“生活化”的，受众才能承认，给予接受。这种叙述语言的方式，只能是“电视文学”的，回为它要求体现文学的审美特征。

电视文学，我们说其体现文学的审美特征，还不仅是表现在运用原作的文学语言上，同时还表现在文字和画面的这种转换，作品中仍保留了原作的表现风格和审美魅力。如电视散文《日》（巴金）、《荷塘月色》（朱自清）、《扬州城标》（艾煊），电视小说

《最后一片叶子》（欧·亨利）等同原作的艺术构思美是一致的。这种表现方式十分明显地区别于电视剧，使观众能够在满足画面感观的情况下，更真实地了解文学作品，欣赏文学作品，学习文学作品，更能体味文学作品的原汁原味。

（二）屏幕审美价值

文字的文学转换成电视的文学，就可称谓“声画艺术”。其声音部分就是我们所说的表述层面，其画面部分就是表象层面。二者必须是融为一体的叙述形态。电视文学的屏幕画面，是按照文学作品的人物形象、故事情节、时代背景、人物所处环境，以及作者所抒发的情怀而拍摄和结构的。这种画面的叙述和衔接最重要的是编导要有自己独到的构想，以实现其对原文学作品的审美认识。在某种程度上说，把同一篇小说制作成电视小说比起它改编成电视剧要费一番心思。因为电视文学有着双重的叙述结构。从现在许多成功的电视文学作品中可以看出，它的画外音的叙述部分基本上是原作品中文字叙述部分的直接声化，而它又对屏幕画面表现起着一定的约束和限制作用。如果这双重叙述不能很好地照应和相互辉映，那么画面部分弄不好会给人以图解的感觉。再加之，文学作品是一种想像的艺术，读者可以据作品中抒情优美的文字，尽可能发挥自己的联想和想像，这种联想和想像能给人以极大审美满足感。在这方面，广播剧、广播小说也有同样的优势，因为它们只有有声语言就能带动、调动听众的联想和想像，使其去细细咀嚼其中的滋味。而电视文学有画面是长处，但从另外一方面说，画面又框住了观众的想像力，也可以说限制了他们的想像力，由“一千个哈姆雷特”变成了“这一个”。而“这一个”是否能符合观众依据文学作品的想像还是另外一回事。如果符合了还好说，如果不符合或不完全符合，那将达不到原文学作品某种规定性的美学高度，这就削弱了原作品应有的审美效果。还有另一方面，语言的表达力几乎是万能的，在文学作品中

往往有许多描述无法用画面去解释去说明，只能给人一种只可意会，不可言传的境地，这种情况绝不仅仅在散文，诗歌中有，就连一般认为最有画面感的小说、报告文学中也不罕见。就我所接触到的江苏电视台的电视文学节目中，如电视散文《落花生》、《灯扑》、《扬州城标》，电视诗《父亲》、《无名无姓的不朽碑铭》，电视小说《系于一发》、《最后一片叶子》等，在这方面都能给人以惊喜，给人以精美、完善、到位的审美感觉。

第四节　电视文学的样式

随着电视事业在我国的崛起和飞速发展，“电视文学”也日渐形成了自己的一片天地，这片天地从一开始就给人以有情有味，耳目一新的感觉。“电视小说”、“电视散文”、“电视诗”、“电视报告文学”、“电视文学片”等电视文学的新样式的纷至沓来逐步形成了新兴的电视文学家庭。这可以说是文学的电视化，也可以说是电视手段对文学领域另一种新的介入方式。

一、电视小说

“电视小说”早已形成一种国际化的文化现象。在中国这种文化现象的形成要比最早的国家晚 30 多年。世界上任何事物的形成——包括文化现象，都存在着一种孕育诞生——走向成熟——兴旺发达几个阶段。电视小说当然也不例外，虽然历史较短，但也有自身的发展轨迹。

（一）我国电视小说的诞生与发展

有资料表明，早在 1964 年，北京电视台（中央电视台前身）少儿部把著名作家管桦的小说《小英雄雨来》首次搬上了电视屏幕。据说当时是以儿童剧中的“故事表演”这一形式出现的。这种形式，其艺术特点首先是绝对忠于原来的小说，原作中的文学语言都以有声语言叙述给观众，所以不失其原作的文学性。再加

之屏幕上生动的戏剧性再现，对孩子的吸引力很大。所以在当时的艺术归属上就把它纳入“儿童剧”的范畴。现在细分析起来，它和电视剧尚有一定的距离，规范一点说，它应是“电视小说”的雏形，可以称作是“电视小说”的孕育诞生阶段。

小说创作的历史久远，优秀作品众多。是否可以这么说，文学艺术宝库中，小说可说是占十分重要的地位。一部古今中外的小说史，几乎可以把它看成人类发展的文明史。从不同时期的作品中，可以形象地看到人类社会是怎样的前进，可以生动地体味到人类的精神世界随着时代的前进发生着巨大的变化，而这种变化又是任何人阻挡不了的。这部文学史的长河要比正宗的历史教科书要细腻、丰富、深刻得多。随着人类文明素质的日益提高，电视只以“娱乐”、“热闹”取悦观众，怕是不能奏效，只有和文学结缘，才能走向它的巅峰。中国的电视界认识到了这一点。同时，中国的观众也认识到了这一点，并产生了强烈的“期待感”。十年“文化大革命”终于过去了。从 1978 年起，中央电视台少儿部便开办了“文学宝库”专栏，很有见识地将中外文学名著搬上屏幕，制作成“电视小说”，先后播出的有鲁迅先生的《故乡》、《孔乙己》，安徒生的《卖火柴的女孩》，莫里兹·日格蒙德的《七个铜板》和格林兄弟的《白雪公主》等十几部作品。这些声画并茂的电视文艺的新样式，受到了广大少年儿童的欢迎，得到了家长们的赞许。他们从心里感谢电视台为孩子们请了一位最出色的文学老师。中国的电视小说开始走向成熟。

明确冠以“电视小说”这一概念，在中国电视史上应该明确说是江苏电视台。因为他们在 1984 年由一批年轻的编导在“文学与欣赏”栏目中，将美国作家欧·亨利的同名小说《最后一片叶子》改编成电视小说，把小说与电视进一步以一种新的艺术形式结合起来，获得了一种从未有过的审美效果。随后，奥地利作家斯蒂芬·茨威格的小说《看不见的珍藏》也以同样的形式搬上

了屏幕。我国许多当代题材的电视小说《小巷通向大街》、《零点归来》、《壶王》，电视小品《眼睛》等也同广大观众见面，受到他们的喜爱。更令人欣喜的是江苏电视台同时还制作了“电视散文”和“电视诗”，如朱自清的《荷塘月色》，俄国伟大作家伊凡·谢尔盖耶维奇·屠格涅夫的《门槛》，电视报告文学《专业户外传》、《生·死·爱》等。在此期间，除江苏电视台外，还有其他兄弟电视台也开始制作播出电视小说，如《命若琴弦》、《遗落在湖畔》、《故土》、《磁命》等等，形成了一片新的天地。

我国的“电视小说”，若从整体来看，和国际上同类形式比较，和电视剧及其他电视文艺形式比较，以及在观众心目中所占的地位和影响，也只能算是刚刚起步阶段。但这个“起步”是美好的、令人关注的、有一定冲击力的，是大有希望的。

如何为“电视小说”界定？专家们也是说法不一，但几乎一致地认为电视小说最主要的特征是保持了文学叙述手段在电视小说中的特定地位，由此可引申出以下特征（此特征是专家根据中国视协北京分会在北京召开的两次“电视小说观摩座谈会”上的意见总结出来的）：

1、电视小说应按照文学的审美要求，保持原作的风格、韵味、结构、意蕴；

2、电视小说应避免按照戏剧的审美要求——即“戏剧性”的要求改变原作面貌；

3、视听手段的介入，应有利于诱发观众的想像力，使观众获得与读小说相类似的审美快感；

4、除了小说本身以外，可以发挥电视兼容特性，给小说增添了附加值（如，介绍作者，介绍作品、背景、作品评介，著名演员的参与等等）；

5、电视小说的概念既可用于文学名著移植、介绍，也可用于新的创作。

依据这些特征，可以将电视小说界定为：将以文字为传播手段的小说，通过电视特殊的屏幕造型手段，转化为具有声画艺术特质的“屏幕作品”，并使其具有浓厚的文学氛围，保留原小说创作风貌，给观众以文学审美情趣的“电视文学”样式。

（二）电视小说的本体特性

叙述和画面是电视小说的两大要素。要探求电视小说的本体特性，自然要从“声音”和“画面”两部分切入。

1、电视小说中的“叙述”部分。

我们说电视小说——具有浓郁的文学性。其依据是来自作品中叙述的声音部分（这叙述不是通过文字而是通过声音来完成的）。这叙述是努力保持原有的文学风貌，带有鲜明的文学审美特征。美国的悉德·菲尔德在他的《电影剧本写作基础》中曾说过：“一部电影剧本就是一个由画面讲述的故事”。而电视小说则不然，它是直接用原作中的语言来叙述，来描绘——这叙述和描绘包括故事发生的时代背景、环境、人物、情节发展的过程和人物的心理等等需要交代的一切。比如，根据美国同名小说改编的电视小说《最后一片叶子》，自始至终由“画外音”朗读小说的原文。我计算了一下，作品的开头用了将近两分钟的时间对主人公所处的时代背景、自然环境作了绘影绘声的描述。而与这段叙述相配的画面，只是一幅静止的油画，一支画笔在画面上作着画龙点睛的修饰。这幅油画充满了整个画框，显示着主人公的爱好与职业特点。

电视小说《小巷通向大街》给我们的感觉是它要比同名电视剧更富有对人心灵的震撼力。黄昏中的破旧小巷朦朦胧胧空无一人，随着镜头的慢慢推进，更使人感觉到小巷的沉闷、守旧和没有生气。这时画外音慢慢引了进来：“这是一条极平常的小巷，就像原野上一条无名的小溪，……”坐在电视机前的观众会立刻明白——在这样一条不起眼的小巷里，正孕育着一个撼人心弦的

故事。

在我的记忆中，许多电影型电视剧，主要人物的出场，都是从遥远的地平线的尽头慢慢走向观众，让观众看清他（或她）的面貌，从他（她）的言行中知道他（她）是什么样的。而在电视小说中，则是用有声的叙述向观众介绍它的人物。比如，在电视小说《最后一片叶子》中，是这样引出它的两个主人公的："苏娣和琼西，是那种兜里掏不出半个铜板，但却虔诚地崇拜缪斯的穷画家，……"这种富有极大同情心的语言，加之有异国特色的画面，使观众一目了然。

电视小说中的语言叙述总是显得那样平静，那样有浓厚的文学气息，那样给人以富有想像的空间感。旁白是这样，揭示人物内心世界的语言同样也是这样。电视小说《零点归来》可谓是一个典型的例子。这部作品是采用"文学札记"的方式叙述故事，四节札记的开端，每一篇都是用充满了文学韵味的人物内心独白。例如札记——"等待"是这样的："你从这条路走向远方，又从远方走这条路回来。你寻找花朵，谁知找到了果实；你寻找源泉，谁知找到了大海；你寻找遗忘，谁知找到了记忆，那么顽强地萦绕着你的心怀"。这样的语言如果把它放在电视剧、广播剧里，就给人以矫揉造作的感觉，因为电视剧、广播剧是"再现"的方式，要求"生活化"的"再现"。俗话说，要演啥像啥，所以语言也应是生活化的。从这一点上看，电视小说的语言很具有广播小说语言的特点——要富有文学性，富有诗的意境。

从以上的几个例子可以看出，电视小说中的语言迅速地直接地唤起观众的美感，迅速地集中着观众的审美指向，最大限度地调动着观众的联想和想像。这正如日本的广播剧、电视剧理论家堀江史朗说过的："电视剧本常常要注意的是进行在画而上活动人物的描述，而且要具有语言上的魅力。正是从这些具有魅力的语言中，能使观众产生一种超越小小屏幕的无限大想像力，从而

获得超越大银幕的感受"[1]。由此不难看出，电视小说中的语言的描述功能和写作特点，不仅仅只是作为一种艺术手法，而是作为一种美学追求，作为电视小说本体叙述（声音）美学基础的重要因素的一个方面。

构成电视小说本体叙述（声音）美学基础的重要因素的另一个方面，在电视小说中，叙述语言部分不是视觉画面的补充说明，而是具有完整的独立性和欣赏性。这一点，它不同于电影录音剪辑中的解说（叙述）部分。电影录音剪辑是文艺广播中的一种节目形式，它是以电影为素材，按照广播的"听觉艺术"的原则编制而成的有独特艺术感染力的文艺广播节目。它是把电影的主要表现手段——画面（组织起来的活动画面）排斥在外，影片"留"在剪辑里的只有声音部分（语言、音乐、音响）和解说（有声的叙述）巧妙的结合。谁都可以想像到电影的录音素材在失去画面的情况下是杂乱无章的，完全失去了欣赏的价值。虽然可以说解说是把电影由"不可听"（单纯依靠声音）的艺术品变成"可听"的艺术品的决定性因素，是把一堆听起来杂乱无章的电影录音联结成一个整体的组织者；虽然可以说，解说在电影录音剪辑里是有机的组成部分，是溶化在整个电影故事里的血液和机体，是使电影录音素材重新获得艺术生命的支柱，但应明确指出的是解说不是文学作品，解说本身没有独立的欣赏性，在抽掉了电影的声音部分（语言、音乐、音响）时，它同样也是支离破碎的。它只有在同电影录音素材相配合的情况下，才能发挥其艺术的作用。同时还应指出，解说（声音叙述部分）在整个电影录音剪辑里，仅是处于"宾客"的地位。解说语言的艺术性越强越好，然而不能说解说语言在"剪辑"里占的分量越重越好。有人曾说过，把电视小说的画面抽掉以后，只听其声音部分（叙述部

---

① 崛江史朗：《谈电视剧本》载《世界艺术与美学》第7辑。

分、人物语言、音乐、音响）很像电影录音剪辑，但其叙述部分的性质、作用和地位是不同的。

2、电视小说的“画面”部分。

“画面”是电视小说中两大构成部分的另一部分，或许能称作同一枚金币的另一面。这一部分是电视手段的具体体现和展示，是电视文学创作的主体行为。思想家、文艺理论家和剧作家莱辛曾在美学论著中明确指出：“凡是我们在艺术作品中发现为美的东西，并不是直接由眼情，而是由想像力通过眼睛去发现其美的”这正证实了电视小说中画面的实际价值。这是由人、物、声、景、色、光和动作设计、镜头运用、蒙太奇的衔接等规律和约定规范组合起来的画面，它实际上是一种编导人员“联想的引起物”，是叙述所营造的想像空间的意境和氛围。这些切实的视觉形象——画面，从而规定着观众想像的指向，不同程度地激发着观众想像的延伸，给人以美的享受。

作为电视小说的画面有它的独到之处，这是编导在电视小说中对文学性的追求，显然超过了对戏剧性追求的结果，是电视文学中“画面”的美学基础。

（1）“连环画”式画面的构成。

我初次观看电视小说，因为没有看到前面的标题，说不上此节目是何物，但很快被它独有的韵味所征服，感觉到了它“画面”的与众不同。它不像电影和电视剧的画面担负着交代人物、交代环境、展示情节、铺设故事的任务，它只是按照有声语言蒙太奇结构的需要选取最有表现力，最能撼人心弦的画面加以展示，这些画面看上去不像电影和电视剧画面衔接那么缜密，而各自具有一定的独立性和较大的跳跃性；这些看起来不连贯的画面，每一幅都有极强的概括力和艺术张力，所以对观众有极强的“视觉冲击力”，以取得不一般的收视效果。

前苏联早在50年代就创作了电视小说《契诃夫人物系列》。

是一组展示《契诃夫短篇小说选集》的作品。编导采取了由苏联著名演员伊·里因斯基一人主演的方式包揽了一切（由他朗诵小说中的叙述部分并扮演小说中的主要人物）以赢得观众的收视率。编导绝对忠实于原作，保持原作的文学风格，在画面上不作任何“强化”处理，从作品构成的时间链条上择取“连环画”式的画面展现给观众，使他们真正领略到原作的原汁原味。

在《小巷通向大街》中，编导没有用连续的画面去细腻地展示男女主人公从相识到相爱的全部过程，只是抓住了关键的几个关节处，如二人的相识、相交、相知和相爱的四个重点环节，去含蓄地提示主人公内心的感受和变化，这种变化不是急风暴雨式的，而是一种“润物细无声”的渗透。这种似乎缺乏过渡和联系的画面，只有在电视小说中才能显示其魅力，这种魅力是在有声语言的配合下才能实现其美学的追求。

（2）珍惜每一幅画面意境的营造。

电视小说，就画面系统来说，主要包括“写实”画面和“表意”画面。电视编导只有完成将原小说形象地融会在这画面系统中，才算将其文学的小说，转化成电视小说。电视小说《最后一片叶子》的画面设计与拍摄真可称作匠心独运。画面上的那支流泪的蜡烛，昏暗的小屋和油画，都具有极强的艺术表现力和内在张力。贫穷的年轻画家，她的生命之火像这支行将熄灭的蜡烛在从窗缝透过的寒风中摇曳，显得那么弱小，那么孤立无援。但是由于对事业的追求，又是那样顽强地去战胜病魔，渴望着美好的未来。和画面同在的沉重的祈祷晚钟的声音，像在风中飘散的安魂曲，使画面展示了浓重的意境性。这种竟境可由观众任意地延伸和扩散。

《小巷通向大街》画面的处理更为简约，更有深刻的内涵。女主人公在公园的那个场面，给我留下了极深的印象。画面中充满了绿色——绿色的草坪、绿色的树木、绿色的球体、跳跃的绿

色的蝴蝶结，像奏出了绿色的主旋律响彻在绿色的天地之间。观众在满眼绿色中体味到这块土地处处充满了生机和温馨。同样，夜色中的小巷是那样的宁静，而又给人物画外的空间感，使你感觉到走出这小巷，还有一个大千世界，一个五彩缤纷的世界。

屏幕画面更适于叙述画面的细微之处，以放大的局部，能最大限度地调动激发观众的联想和想像。记得鲁道夫·阿恩海姆在他的《视觉思维》中有过这样的叙述："按照格式塔心理学，当不完全的形象呈现，在眼前时，会引起视觉中一种强烈追求完整、对称、和谐和简洁的倾向，会激起一股将它'补充'或恢复到应有的'完整'状态的冲动"。我国宋代的郭熙在他的《林泉高致》中把这种人的心理感觉讲得更为辩证更为透彻，他说："山欲高，尽示之则不高，烟霞锁其腰则高矣；水欲远，尽出之则不远，掩映断其脉则远矣"。这使我想起我国国画的画法就是利用了这个道理。在电视小说《最后一片叶子》中，原是非常具有戏剧化的情节，编导没有在戏剧化上下功夫（如果在戏剧化上下功夫，可能要省力得多），而是把功夫用在画面意境和画外空间上，这就大大渲染了作品的文学氛围。为了表现苏娣病势的沉重，编导没有去拍摄她病入膏肓、奄奄一息的样子，而是拍了医生向琼西说明她的病情时，琼西的一双脚不停地走来走去，以此来显示她心中的不安和烦躁；当医生说到要害处时，这双脚就停在那儿一动不动了。观众虽看不见她那惊呆的脸，但从她突然"定"在那儿的姿式，足以表明她为同伴病的担心、焦急和恐惧心理。在这部片子里，编导拍摄的画面很耐看，其特点不是一览无余，很多画面只拍了人和物的局部，让你看不全，看不透，给你慢慢琢磨的机会。再比如，当琼西百般无奈地走向地下室向老画家贝尔曼求援时，这时画面上出现的只是一双脚在漆黑的楼梯上向下摸索着，显得那么沉重，那么不情愿，仿佛一切都没有了希望。这种无声的画面给人的艺术冲击力胜似千斤，让你无法抵

挡。

我们通过对电视小说总体构成的研究，可以看出其特殊性质在于以下几个方面：

其一，它是彻底地改变了原艺术——文字小说的艺术传达方法，把文学这种想像的艺术经过电视手段处理，使之成为视听综合艺术的一种；

其二，它是对原小说的“电视化加工”。要让观众欣赏原小说的故事，体会认识原小说的人物形象，感受含在原作中的情趣，思想；

其三，要取得上述效果——把原小说变成电视艺术，引导观众接受、理解原小说的艺术内容，叙述有声语言应尽力保持原作的风格、韵味、浓重的文学色彩，要尽力传神、传情、有感染力。

其四，电视小说不可避免地包含着电视编导的“主观色彩”——他们对原作的感受和理解，甚至原作中人物形象、时代背景使他们引起的感触和联想。这些都体现在作品中如何地去处理节目的构成——语言的构成和画面蒙太奇的运用。

因此，电视小说既是对原小说的传播，又是把编导自己的一定的主观感受传播给观众的。编导的主观感受是对原小说的欣赏活动中获得的，他先是对原小说有了一番“体验”，这种体验，即使对同一篇作品，不同的人，将会有不同的体验。然后再把体验到的一切形象，生动地在屏幕上表现出来，以感染观众。

二、电视散文

电视散文，是在屏幕上特有的一种以抒情写意为主的电视文学新样式。是在散文作品基础上的电视化的再创造。是“电视文学家族”中的重要成员。现已受到电视界、文艺界和广大观众的极大关注。

（一）电视散文在中国的兴起

电视文学在中国电视屏幕上引起人们的注意并认可的历史并不长，而“电视散文”又是这个家族中诞生最晚的一个。虽然现在一时说不清究竟哪一部电视散文算是“头生子”，但是大家都清楚记得，在电视小说、电视诗、电视报告文学频频在屏幕上播出并形成一定气候时，而电视散文才偶尔露峥嵘，只能说是一种“散点式”的播出。真正在全国电视界、文艺界、评论界引起注意，应该是 1994 年由上海东方电视台牵头举行的全国电视散文评奖、展播、研讨会。这次大会是真正拉开了电视散文登堂入室的帷幕，不仅对全国所有的电视散文作品进行了“大汇演”，曾通过各电视台在一定的时间内轮番播出。霎时间，这种新的艺术形式，在观众中显示出它的美与价值，并在众多艺术品种中翘然而立，“一枝独秀”。更重要的是在这次会上，请到了一批电视评论家、理论家、学者和电视散文的探索者，对这一艺术形式进行了认真深入地评论和研究。我认为，1994 年上海这次会议就算是为“电视散文”扯起了一面大旗鸣锣出台了。

电视由于自身发展历史的短暂和自身素质的限制，再加上各艺术门类之间本来就应该相互汲取营养，取长补短的原因，而把目光转向文学，在文学这个浩翰的海洋中泛舟，吸取丰富的创作经验和文化底蕴，将其成功的作品为电视所用。这和广播同文学结缘是同样的道理。我曾不只一次为这种新的电视艺术现象欢呼过，尤其在今天这个浮躁的时代，“在电视文化王国中出现了‘物质文明’压倒‘精神文明’，消费文化压倒审美文化，思维活动让位于感观刺激一面倒的情况下”，它将为国民文化素质的培养立下汗马功劳。“电视散文”是在电视小说、电视报告文学、电视诗、电视小品等几种电视文学样式有了一定发展和积累了一定经验的情况下开始起步的。电视理论界有人预言，说“电视散文”是“电视文学”领域中最后一块未开垦的沃土，也是发展前

景最为广阔的天地。事实证明，“电视散文”已迈出了可喜的一步。

（二）电视散文中的“意境”美

人们往往是在谈“诗”说“画”时谈到“意境”，这就不禁使人想起这是一种“美的集结”。“意境”这一概念是我国唐朝诗人王昌龄首次提出，到近代学者王国维在他的《人间词话》中对“意境”进行了深入细致的分析与研究。简而概之，“意境”就是行文中的情景交融。散文中创造意境的过程，就是构思的过程。所谓“构思”就是对生活素材的选择、剪裁、提炼、概括，并寻找独特的表现角度、优美而新颖的布局。再用优美、抒情的语言表现出来，以唤起读者的联想和想像，使他们自觉自愿地进入你为他描绘的艺术天地，从中得到审美愉悦的满足。

我们都知道“一千个读者，便有一千个哈姆雷特”。再进一步看，即使同一个读者也因其主体审美结构的受动而产生千百个哈姆雷特的再创造。正像美国作家费迪曼所说：“莎士比亚不是由 37 篇戏剧构成，而是由 370 篇戏剧构成的。……只是这一次的莎士比亚的欣赏者不是上一次的欣赏者了。”这很清楚地说明了一个问题，欣赏客体本身的内涵没有变化，但随着主体审美建构的不断调整与更新，对象的深刻、丰富的意义就越来越充分地展现在欣赏者面前，这是因为审美主体有了新的感受和发现，从而扩大、深化了客体的内涵。正像我国的学生，从小学到中学，再到大学，课堂上老师都讲解过散文《背影》、《荷塘月色》等名篇名作，到他成年以后，甚至到中年老年还会去翻开欣赏，他从中所体味到的内涵，将会越来越丰富越来越深刻。把被称作“美文”、“情文”的散文搬上电视，实际上就是文学作品的散文的电视化，也有人说是电视化了的文学散文。那么如何把文学散文电视化，如何去更深刻更完美地体现它的意境美，这直接关系到电视创作者对原作的体验。他们根据自己的体验，将原作在屏幕上

通过画面和语言重新表达出来，这一转换的过程，仅仅是承载作者思想情感载体的转换，而原作中最可宝贵的“神”——意境是不能改变的。甭说其“意境”完全没有表现出来，就是没完全表现来，或是表现的不够完美，都是创作中的不好、不太好或不理想。

在电视散文中，“意”是作者的思想感情。是原作中文字语言本身所固有的、所传导的那些情感和意念。在电视散文中，这份情感和意念是通过旁白的朗诵来表现的，比如许地山的散文《面具》这样写道：

人面原不如那纸制的面具哟！你看那红的、黑的、白的、青的、喜笑的、悲哀的、目眦怒得欲裂的面容，无论你怎样褒奖，怎样弃嫌，他们一点也不改变。红的还是红的，白的还是白的；目眦欲裂的还是目眦欲裂。

人面呢？颜色比那纸制的小玩意儿好而且活动，带着生气。可是你褒奖它的时候，他虽是很高兴，脸上却装出很不愿意的样子；你指摘他的时候，他虽是懊恼，脸上偏要显出勇于纳言的颜色。

人面到底是靠不住的呀！我们要学面具，但不要戴它，因为面具后头应当让它空着才好。

作者在这篇只有186个字的散文中，出乎意料地把人面和面具对立起来，旗帜鲜明地贬抑人面，赞赏面具，在尖锐的对立对比中表达了作者要剥去这个社会的假面，揭示其真面貌的强烈的思想感情。而“境”是具体事物所构成的画面，与音响、音乐所传达出的那部分视听形象。如《扬州的城标》中，摄影师运用各种角度，各种光线条件，并恰当地掌握了运动的方式和节奏，将街中的银杏树的姿态，树的生命，树的美感都展现在观众面前。还比如《平山堂石级》中那一眼望不到头的石级，显得那么幽静、肃穆，富有浓厚的情感和寓意。“境”来源于“意”，依附于

“意”，“意”与“境”的完美统一、融和就是我们所追求的“意境”。

散文，从内容上看，它的特点首先是在一个“散”字上。所谓“散”，不是散漫、散乱的意思，用“散”来定这种文体的性质，主要是包括两层意思：

一是，散文的题材是多样的。凡是宇宙间的万物都可以进入散文体，从宏观世界到微观世界，山川草木，花鸟鱼虫，天上一片云，地上一滴水，它只要触动你的心弦，就没有不可纳入散文的。

二是，就一篇散文来说，它的内容是铺叙得开的。散文一般不像小说、戏剧那样，要突出人物形象的刻画，塑造典型，构思完整的有头有尾的情节。而散文往往是描述某些生活片断，揭示其社会意义和抒发作者的思想感情。我国著名散文家杨朔曾经说过这样的意思：散文常常能从生活的激流里抓取一个人物一种思想，一个有意义的生活片断，迅速反映出这个时代的侧影。

而电视散文是将文学作品的散文搬上屏幕，调动电视艺术的各种手段，使散文的艺术特性得到强化。无论作者是写景状物，还是抒情思辨，它所传递的那种刻骨铭心的人生体验，那种富有哲理的思索是通过富有魅力的语言传递给读者，触动他们的情思，引起他们心灵的震颤。而电视化了的散文，在画面的配合下，应该更加撼动观众的心弦。《街声》可以说是一个成功的范例。作者这种情感的抒发也能引起强烈的共鸣。作者回到阔别几十年的故乡，故乡的那条江南水乡的小街，从来没有在她的记忆里消失过、模糊过，想着这条湿漉漉的青石板小街是那样亲切、甜蜜，听着小街上那朗朗的读书声、青石板下的流水声——这就是我的家。对于这个家，作者是魂牵梦绕了几十年，今天总算回来了，游子总算回到了“家”。作者踏着儿时走过的路和桥，“一股陌生异样的感觉倏然涌起。这，哪是我久藏我心中的小街？

……小街，何时卸去了这身积着太多尘埃的灰蒙蒙的外套，浓妆艳抹起来了?”作者深深地记得小街人从来是以读书为荣，从来看不起买卖人，虽然甘守着清贫，也不想去挣钱发财，而为小镇能出几个有名的读书人而自豪的。而眼前的五光十色，真令人神荡目摇。作者久藏心中小街的读书声，已被卡拉OK、流行歌曲和各种叫卖声代之已尽，作者心中悚然升起了一种失落感：“我说不出这是怎样的一种情绪。想抓住什么，又想挣脱什么？我曾经讨厌这书声。我此刻又比任何时候都眷恋这书声。书是让开窍的钥匙呗！没有了它，这世界会是怎样的呢?”这部作品使我久久地回味，久久地不能忘怀，它仿佛也把我带进这条无名的小街，这小街的读书声使我怀恋。

记得江苏电视台的凡兵同志在谈到电视小说的创作经验时深有体会地说：“作为一种视听综合艺术，在电视小说里声音已不再是画面的附角，它已升华为作品与观众之间主要审美沟通手段，作品已不再按照画面的蒙太奇去构建。”[①] 电视小说是这样，电视散文同样也该以这个原则来构建。在我们欣赏《街声》时，作品中所创制的意境把你很快融入其中，你仿佛与作者同步，与作者怀着同样的心态去寻觅久藏在你心中的小街，去聆听那稚嫩的朗朗的读书声。而现实中的闹市，一片闪烁不定的虚虚实实的光点，小街装扮得像一个待嫁的新娘“浓妆艳抹”、“珠光宝气”、“令人神荡目摇”。这组画面蒙太奇以极富意蕴的方式把你带进作者的主观意境中。

电视散文《扬州的井》和《个园话竹》给人留下了清新淡雅有情有味的印象。这种圆圆的高出地面而又被井蝇磨出很多条深沟的井，只要你能围着它转上一圈，仔仔细细地看上一眼，你心

① 凡兵：《电视小说——电视剧的非电视剧化》，原载《电视艺术》，1987年第6期第18页。

中倏然会涌起尽在不言中的感觉——这里蕴含着数不尽的情和意、悲和喜……“竹”是南方特有的象征，它具有君子的风度、高雅的姿态，给人以美而不媚的清爽之感。这两部作品都是写扬州，一部是扬州的“井”，一部是扬州的“竹”。写井不是孤立地写井，而是从扬州水乡风味的“巷子”写起，从“巷子”写到“井”。写个园的“竹”，也不是孤立地写“竹”，而是先向观众展示“个园”，从“个园”再写到“竹”，从遥远的过去写到现在，淋漓酣畅，文情并茂，集知识趣味之大成。和小说可以尽情地铺排生活场景不同，散文提供的画面是很有限的。散文的特点重在营造文中要求的氛围、意境，要深含着某种韵味，如果只靠观众用眼睛直观地去看是很难体味到的，它要调动观众的联想和想像，让观众通过屏幕用心去“读”其中的寓意，以拨动他们的心弦，发出强烈的共鸣。画面的处理不宜过实。画面太实，会使观众失去想像的空间，缺乏追求的意境美。画面要有景深，要为精神漫游、幻想遐思的遨游留出上天入地的广阔空间，才能更好地显示其意境美。北京电视台的电视散文《蓦然回首》可以看出创作人员有着极强的艺术追求感，着重表现了散文的抒情性，在拍摄中编导十分注意运用画面的光，画面的色彩，运用不同的剪接手法使画面、旁白、音乐和音响有机地结合起来，产生了散文特有的艺术魅力。在一次很偶然的机会看到了抚顺电视台拍摄的电视散文《49朵玫瑰》，使我久久沉浸在它的优美中。一只红色的小纸船在碧波中漂荡，引出了一段——又几乎是一生的美好而又悲凉的回忆。发自内心深处追忆式的叙述，加之编导精心构成的画面，营造了这部作品特有的意境美，使你忘怀不得。一个是情窦初开的少女，一个是世事未通的少年，他们的相处是那样自然、真切、谐和，没有丝毫的矫揉造作。无奈的分别，49年后的相遇。49朵玫瑰的相赠，她——肯定取走了一朵迟到了半个世纪的花，表明了“来生再相认”的心声。他们的期待，也带给

了我同样的期待，这种期待是对美好未来的期待……由于有了编导“精致化”的创意和制作，此作就可称为一部“耐读”的艺术品。

现在出现在屏幕上的电视散文，都是选择文学散文的优秀篇章，我想不久的将来将会出现专为屏幕写成的电视散文，拍出的作品会更能传达真意，创造佳境。

三、电视诗

“电视诗”，是诗与最现代化的电子传媒电视的亲合。是电视文学样式中的重要成员。虽然它还很年轻，但观众却把它视作不可缺少的“老朋友”。因为诗歌在各种文学体裁中诞生是最早的。文学的诗，它的双亲是生产劳动。原始社会人的劳动是集体方式，为了省力，行动要取得一致，从大家的口中发出有节奏的声音，鲁迅先生说，那时大家抬木头发出的“杭育，杭育”声就是创作。这可算作是最原始的诗歌了。

文学圈的人们最容易提到的是“创作冲动”，这便是生活唤起来的强烈的创作愿望和创作激情。对诗人来说也同样，自古至今，凡是优秀的诗篇都是情感的火山喷发的结果。屈原的《离骚》是忧国伤时的悲愤之作，司马迁说他“忧愁幽思而作《离骚》”（《史记·屈原传》），这正说明正是情感的激流推动诗人进入创作过程，是名篇佳作的“催生婆”。电视诗的创作从创意到拍摄，同样也要有激情的泼洒，方可展示其艺术的震撼力。

（一）电视诗的界定

电视诗，顾名思义是诗与电视的结合，是文学的诗电视化了，或是以电视的手段来展示文学的诗。作为时间艺术的诗歌，转换成电视诗后，它便成了视听艺术，成了时间艺术和空间艺术的综合体。电视诗的画面构成具有想像的最大自由度，不像电视小说那样注意故事情节的联系，它更多地是运用象征、烘托、隐喻等艺术手法，而且，有的画面表现得比较空灵、虚幻，目的是

尽量去调动、开拓观众的联想和想像思维，任其驰骋，使之尽可能去表现画外的意，声外的情和形外的神，让观众更能体味到作品诗的意蕴和浪漫主义色调。诗人庞德曾说过："诗，读来仿佛是一张画或一件雕塑正欲发为语言"，"诗中有画，画中有诗"的认识，无论是东方还是西方的美学家（如法国的莱辛，中国唐朝诗人王维）都曾有过深刻的论述。经过二度创作的电视诗，真正成了"诗中有画，画中有诗"的"看得见，摸得着的诗"。如《无名无姓的不朽碑铭》、《父亲》、《海的向往》、《李清照》、《雪梦》等等，这些作品有的是将表现革命英雄的浮雕从各种角度，用各种技巧进行拍摄，有的画面反复出现，对观众的视觉形成强烈的冲击力，使你对革命先烈形成无限的敬仰之情。一只手拿着一朵含苞欲放的红玫瑰轻轻放在烈士的碑前。这个画面反复出现，有力地表现了作者的心态，表现了编导的心态，表现了观众的心态，表现了12亿中国人对他们的永久怀念与敬仰，中国人民世世代代都不会忘记他们。还有的作品是歌、舞、诗融为一体，创造了诗情画意的美好意境，给观众以诗的审美情趣。

由此，可将电视诗界定为——通过特定的电视语言，将诗歌以画面和语言视听综合形式展现在屏幕上，以抒发作者浓烈的情感，创造出富有诗的意境美和抒情美的电视文学样式。

（二）电视诗的艺术特性

诗是语言的精髓，情感的升华。正是情感的激流，推动诗人进入创作过程。古人云："情动于中而形于言"。郭沫若曾指出："诗是强烈的情感之录音"。没有情感的涌动，是不可能写出传世佳作的。进而言之，诗，不但要抒情，而且贵在以吐真情。明人薛瑄在《读书录》中说："诗人出于真情则工，昔人所谓出于肺腑者也。"诗作来不得半点虚情假意。矫揉造作，无病呻吟，是诗的大忌，定必败无疑。电视工作者把诗的名篇佳作搬上屏幕，首先要准确理解诗人的意图，诗人的情怀——他为什么而歌，为

谁而歌。屈原为何写《离骚》，杜甫为何作《自京赴奉先县咏怀五百字》。只有准确地理解了诗人内心深处的真情，才能在屏幕上给予准确而细腻的表达。诗的语言是跳跃的，电视的画面既不能跟着语言图解，也不能拍成一幅幅的“新闻镜头”。诗，语言要有诗意，画面也要有诗意。在电视诗中较多地采用现代化的、较朦胧抽象的拍摄方法。创作者很考究画面的空间造型，注意光的运用，以使其增强画面的艺术张力。这其中渗透了编导的文学修养、审美情趣。画面的设计与拍摄可以说是作品成功的关键。福建电视台的电视诗《双桅船》是根据我国著名女诗人舒婷的同名诗作创作的。编导没有去注意正面表现这条远航的船，而是去着重表现岸上的人。女人——置身于一个石板的小码头上，一个离别的特定环境之中，她满眼的忧郁，满眼的盼望，手里的丝巾被不停地抚弄着，表现了人物内心极度不安和幽幽思念之情。在画面结构上，主创人员有意识追求了视觉美与画面力度的和谐统一。剪辑中大全景与特写镜头交替衔接，增强了视觉的冲击力，给观众留下了“诗中有画，画中有诗”的美好印象，完成了创作者抒发真情的使命。

追求意境，是诗歌形象化的重要途径。所谓意境是贯注了诗人喜怒哀乐之情的生活图画。这种图画不是工笔的细描，而是着重于写意，着重于写神。杜甫《绝句》：

江动月移石，溪虚去傍花。

鸟栖知故道，帆过宿谁家。

四句描绘了四个景物，四个景又互不关联，但它却有极强的内在逻辑，这就是诗人长年漂泊天涯的感慨，把四个景物联系起来，构成了诗的完整意境。电视诗《双桅船》中的富有南方特点的江河，南方特有的石板铺就的小码头，水上的行船，岸上的榕树，徘徊的女性身影，营造出爱情主题和朦胧之中思念的优美意境。

我不只一次看过电视抒情长诗《狂雪》。我虽然没赶上1937年12月13日那个狂雪一样的厄运从天而降的时代，而这部作品使我和创作者一起为被日寇屠杀的南京30万军民招魂。画面从纪念死难者浮雕的各个角度，不同距离的拍摄和展示局部短镜头的衔接，给人以心灵上极大的震撼力：大屠杀资料镜头的闪回，虚幻的流血画面的运用，使你感到这个世界到处都在流血，黏稠的血，带着腥味的血……汇成血的海洋，无边无际。任你在血海里游吧，凭你使出全身的力气也游不出这刺骨铭心的往事……那长达六个星期的惨绝人寰的大屠杀。在枪炮声中奔跑的少女的画面，显示着中华民族的苦与难。人们对这一切进行着深深的思索。人们渴望着和平，渴望着国家的太平盛世……

《狂雪》的拍摄，画面形象设计可谓富有诗意，简洁而有象征性。创作者的情感从头至尾都表现得那么饱满酣畅，在观众的眼中、脑中、心中自由延伸着它的燃烧力和爆发力，激起观众的热情。

四、电视报告文学

报告文学，是“新闻”和“文学”的结合，它具有二者的双重性质。它直接取材于现实生活中具有典型意义的真人真事，运用文学语言迅速及时地反映出来，为现实社会服务，所以有文学“轻骑兵”之称。我国的报告文学，正式兴起在本世纪30年代。由于它是一个特殊的结合体，所以一直受到社会的关注，读者的喜爱。一部优秀的报告文学，它可以在人们平静的生活中引起强烈的反响，心灵的震撼。

电视报告文学，是报告文学走向屏幕的一种新型节目形式，是电视工作者运用镜头以报告文学的观察视角，运用文学的艺术手段，处理新闻题材的一种文学样式拍摄制作出的纪实性或报道性的电视节目。

电视报告文学的艺术特质：

电视报告文学之所以说它是“新闻”的，首先因为它是“真实的”。它虽然可以以多种文学手法来表现，但其总不能脱离新闻的规范，“真人真事”是电视报告文学的创作基础。电视报告文学《半个世纪的爱》是一部非常优秀的作品。它以新闻跟踪采访的方式，非常真实地展现了一对对老年夫妻的生活与事业。其中有老将军、老知识分子、老工人和老农民，他们的一切显得那样自然而真实，看不出一星半点的人为痕迹。有的夫妻虽然过去是驰骋疆场的战将，而现在却是以更多的热情倾注在花花草草上。有的夫妻年轻时虽没有过如胶似漆的热恋，他们靠的是父母之命、媒妁之言的安排，也同样是风雨同舟 50 年，在和谐和平凡中过着自己的岁月，体味着美好的人生，细细品尝着其中的酸甜苦辣。

以浓郁的文学画笔描绘出你所要展现的真人真事，是电视报告文学区别于一般电视新闻的基本特征。观众之所以钟情于电视报告文学，很大一个原因就是因为它具有浓郁的文学色彩，可使观众在文学审美中得以陶冶，得以净化。

电视报告文学《大路岁月》在开始部分用充满感情的画外音朗诵出《作者题记》：“岁月是一条极长的路，有歌，有泪，有人生一样丰富的昨天和今天；大路是古老而悠长的岁月，有风，有雨，有阳光般壮美的绵延和拓展。岁月悠悠，道路漫漫，在岁月和道路的延伸中，有着无数平凡而动人的故事”。紧接着用充满文学性的语言和感人的画面介绍了一支支战斗在大荒岭、彭泉沟、摩天岭、朴子湾等养路工人的感人事迹。

从电视报告文学的写作特点，可以看出它有明显的评论性。无论是对当前现实生活的报道，还是对典型人物的报道，这其中都是夹叙夹议。这种评论或许是富有哲理的，或许是关于人生的，无论采取什么方式，透过任何角度，它对观众都有极强的说服力。这种“说”与“服”都是编导通过事实“说”，带着强烈

的感情“说”，而观众的这种“服”，是从心灵深处的“服”。电视报告文学《半个世纪的爱》，编导展现在观众面前的画面都是平凡得不能再平凡，细小得不能再细小的普通生活。有的老夫妻观众几乎没看清他们的脸，多半展现的是他们的背影，他们习惯地一前一后地走着，走着，没有一句话，没有一次热情的回眸，有的只是过小桥时细心的搀扶。旁白中评论的是，他们靠的是父母之命、媒妁之言，把两个从不认识的青年安排到了一起，他们听了，他们认了。他们虽没有那种死去活来的爱，但他们共有的只是“风雨兼程”。而这种相伴着“风雨兼程”50年又是多么的可贵，多么的不容易。而在《大路岁月》这部作品中，它的政论性更为鲜明：“他们将人生交给了这条高原之路，深深的车辙里镌刻着他们的艰辛，埋藏着他们的孤寂与思念。长长的黄土路上，流传着他们平凡而又非凡的故事，记载着他们默默无闻的奉献。19个春夏秋冬，他们削平了一个个山头，每一片沙粒和泥土中都倾柱着他们深情的爱。他们没有惊天动地的业绩，却把自己一生中最好的年华，全部奉献给了这九十八道弯的公路上”。这种议论是真实情感的流露，绝非玩弄文学游戏的结果。

历史的每个时代都存在着时代性问题，都有这个时代民众最关心的事情。电视报告文学要想引起受众的关注，它的镜头聚焦点应集中到这个时代群众最关心的事件上，去触及、真实地报道他们所关心的社会大事。也只有这样，电视报告文学才能真实地反映这个历史时期的风貌，反映出这个历史时期民众的所思所想。

五、电视文学片

“电视文学片”，可以说这是一种全新的创造。它既可以容纳对作家、作品介绍，也可以从不同的侧面评论作家有代表性的作品，作品可以通篇介绍，也只可节选其中的一部分。其目的是对作家及其创作风格有一个较全面的诠释，给观众留下深刻的印

象。电视文学片《梦故乡》和《落花生精神的倡导者——记“五四”时期的著名作家许地山》是很具有艺术特点的代表作。

《梦故乡》是一部以乡土文学作家汪曾祺及其主要作品为主题，及各方专家学者对其作品的评论的专题性的节目，显示出其灵活便捷的艺术特点，这也决定了它今后广阔的发展前途。

就这部作品的创意而言，作者力求丰富充实，充分调动电视的手段，给人以耳目一新的文学样式，亦可视为对电视文学创作全新的探索和突破。全片容纳了“作家介绍”、“作品的部分展现”、“名家评论”和“大学生对作品的感受”等几部分。这几部分不是单摆浮搁，而是有机地有节奏地结合在一起。“作家介绍”部分，有他本人的自述，很亲切地向观众介绍自己的生平，自己的代表性作品和写作意图。也有主持人对他和他的作品的介绍，同时也有专家和读者对他的人品和作品评议。在作品中对汪曾祺家乡的人文景观，风土人情，记者的现场采访都一一作了介绍，充分表现了作者作品中的“根”，表现了他的“源”和“流”的关系，令观众心悦。作品中重点展现了散文《我的故乡》和小说《异秉》、《受戒》、《大淖记事》。专家们对这些作品都一一给予了热情和崇高的评价，观众对此也得到了同样的感受。在《我的故乡》中，开头部分有作者的自述，在儿时眼中的高邮潮是神秘而美好的，并有“珠”湖之称。接下去是浑厚男中音对作品的朗诵：

> 湖，通常是平静的、透明的，这样一片大水，浩浩淼淼，让入觉得有些荒凉、寂寞，有些神秘；……黄昏了。湖面上的蓝天渐渐变成浅黄，又渐渐变成紫色。很深很浓的紫色。这种紫色使人深深感动，我永远忘不了这样紫色的长天。……

这段文字令人神往，画面令人神往，仿佛自己也到了珠湖岸边，也成了“珠湖人”。否则你将无法去领会这么多的美好。

小说《受戒》在片中的展现显得那么透亮，那么纯情。一对少男少女在农家小院中的对话是那样无遮无挡，直抒胸怀。在小英子送小明子去受戒的路上，只见一支划动的船桨而不见人影，这使你更集中精神去听他们的对话：

小英子：你不要当方丈。

小明子：好，不当。

小英子：你不要当沙弥尾！

小明子：好，不当。

小英子：我给你当老婆，你要不要？

(木桨不动了。)

小明子：……

小英子：你说话呀！

小明子：嗯！

小英子：什么叫“嗯”？要不要？要不要？

小明子：[大声地]……要！

小英子：你喊什么！

小英子：[高兴地]快点划！

[快摇动的]木桨……向后移动的芦苇，摇到蓝天。

当观众正看得入神时，画面的下面突然出现这么一行字："1980年8月12日写42年前的一个梦"。这一行字如果单看，可以说再平淡也不过了，但导演把它打在这里，却给人一种极"美"的感觉，美的像一个"美梦"，令人迟迟不愿醒来。……

电视文学片《落花生精神的倡导者——记"五四"时期的著名作家许地山》也制作精良、耐人回味。片子中首先展现在观众面前的是许地山先生的代表作《落花生》。童声的朗读使人觉得那么自然真切，那么富有生活情趣，那么满足于劳动收获后的快乐——这快乐是发自孩子内心的。由作品而引出对作者的介绍——许地山，不但写出了《落花生》这篇著名的散文，而且给自

己起了“落华生”的笔名，且以毕生的经历倡导“落花生的精神”。这种介绍从不同侧面有解说的，有教授的，有子女的，意思是告诉观众，做人也要有这种落花生的精神——它是有用的，不是伟大的、好看的。

作家和作品交叉着展现和介绍，因为观众急于要了解作家和作品，相互交替着完成，给人以生动感和满足感。

在这部作品中，还生动地展现了《空山灵雨》集子中的散文《面具》。作者在这篇只有186个字的散文中，出乎意料地把人面和面具对立起来，旗帜鲜明地贬抑人面，赞扬面具，在尖锐的对立对比之中，表达了作者要剥去这个社会的假面，揭示其真实面貌的强烈心愿。作品中小儿笔下的各种脸谱在不停地翻转中显示着它的真实与永恒，相比较之下人面的反复无常则令人心寒。作品是少见的短，而它的艺术震撼力是无限的。

《春桃》是许地山先生后期的代表作品。作品通过春桃的遭遇，作者不仅深刻揭露军阀混战给人民带来的深重灾难，而且满怀热情地赞扬了下层劳动人民如何在危难之中相互救助，挣扎求生，并按照自己的理想和方式生活的坚强意志和乐观的态度。

电视文学片《落花生精神的倡导者》给人鼓舞力量，使广大观众认识到“许地山不仅是一位诚实的创作家、真挚的学者，而且是一位极健康的社会人。他有献身的精神，对于名利竞逐极其恬淡。”（郭沫若语）

综合性文学欣赏性节目另一个典型的例子是，《月是故乡明》。它是将有关“月”的四篇作品的片断综合起来的，形成“迎月”、“赏月”、“咏月”、“思月”四个乐章来完成编创人员对明月赞美的主题。其中有海笑的散文《蠡湖之夜》、朱自清的散文《荷塘月色》、阿炳（华彦钧）的二胡曲《二泉映月》（其中配有余光的诗《乡愁》）和黄东成的诗《中秋月》。《荷塘月色》重于抒情，而远离祖国亲人的来信重于纪实，这样就构成了“赏

月”和“思月”。其中5个信封的反复套用，对观众的感观有极大的冲击力，有力地表现了远方亲人对祖国的思念。中国的文人自古以来赞美“明月”似乎是个永恒的主题，所以说这个“集锦”式的创意可以说是很大胆，很有新意的。

第六章　电视音乐节目

第一节　电视音乐的特质与类型

电视音乐这一概念本身就包括了两个各自独立的艺术存在样式：音乐与画面。因而，我们在谈论电视音乐的特质、类型、艺术表现方法和规律、艺术创作原则以及操作中的技术处理等问题的时候，都离不开音画关系这一核心。

从音乐的历史存在和它的本体价值来看，音乐是不需要画面来帮助传达音乐内容的。因为音乐从它的构成材料、存在形态到它的传播受众方式，都是以声音为媒介的听觉艺术。它的主要特质是非语义性、非造型性和无原型性。

非语义性使它不能像文字那样表达明确的思想、观念，进行明确的逻辑判断和推论。非造型性使它不能通过具体可视的艺术形象来抒情表意。无原型性使它不能通过生活中的真实音响来再现音乐艺术的现实。音乐也因此获得了与文学和其他艺术不同的特质：具有多释

性、高度的抽象性与概括性。

正是音乐的这种特质使得展现具体形象的画面语言成为阐释音乐内容的一种障碍和限制。画面语言的具象性限制了音乐感受的自由，妨碍了音乐超验的领悟感受方式。从这个角度看，音乐无需画面的介入。

但音乐和画面的结合自从电视产生之后，已成为不可阻挡的现实需要。电影的诞生曾经有过它的无声期，它证明完全可以靠画面语言展现人物形象和故事情节。但是，尽管有像卓别林这样的大师，电影仍然义无反顾地走入了有声期。电视从它诞生的那天起，就是以声画共存的方式出现的。声音是构成电视节目不可缺少的要素。应该说，电视中的声音占第一位的是语言，其次是音乐和音响，这是由电视的社会功能所决定的，因为电视的第一社会功能是它的新闻性。但是，音乐音响在电视节目中占据的时间不少于三分之一。因为除了单纯的音乐节目，其他各种节目，无论是专题类节目、综合类节目，甚至在天气预报中，音乐都是不可缺少的。即使是新闻联播这样只需要语言和现场音响的节目中，片头也要用音乐来进行标示。电视中各种节目都离不开音乐这一现实，促成着电视音乐的形成。实际上就是促使着音画结合的各种可能性。它完全跳出了音乐自身的存在方式，给予我们一种全新的艺术样式的启发，虽然这一样式还在形成和发展的过程当中，但我们可以感受到，无论在艺术创作规律和艺术审美方式上它都在开拓一个新的领地。

电视音乐作为一种独立的艺术形式是否能够成立，这也许需要更长的时间来证明，但目前电视屏幕中的电视音乐节目的各种类型说明它作为一种艺术的样式已经具有了自己的特征。至少它模糊了音乐原有的非语义性、非造型性和无原型性特质这一点说明，它正在从纯音乐中脱颖而出。从电视音乐节目目前的情况看，在不同的电视音乐节目类型中，音乐与画面结合的方式不

同，所具有的特质就不同。比如 MTV，在大多数 MTV 作品中音乐与画面已经被要求相互融合，具象性与抽象性相互交叉，画面的说明性与音乐的时空流动性和表意性融为一体。在电视剧音乐中，由语言表述和人物的戏剧性发展体现的情节性、外在情景和内在情绪的表现性使得音乐与语言、具体形象产生了多种逻辑层面有机结合的综合艺术。

从已有的实践看，音乐与画面的结合有它的限度和范围，同时也给予了人们进行综合艺术创造的启发。音画结合所产生的艺术效果，对音乐的存在方式、社会功能、表现能力以及对音乐的接受方式、审美价值等诸方面提供了新的经验，有待于人们更加深入的探索和思考。更重要的是它昭示着一个大众传播时代引人注目的问题，由于多媒体传播已成为艺术传播的一种趋势，发展综合艺术，建立综合感知能力已经是一种社会性的需要。

由于电视音乐节目是借助电视这一媒体演化而来的艺术样式，电视音乐节目的类型也直接受到这一媒体传播手段的影响，而且应该说目前我们还没有找到一个合适的科学的尺度来严格地划分这些类型。我们只能暂且设定一些划分的角度，以便今后进行进一步的理论梳理。

从电视节目的外面形态讲，可以划分为电视音乐节目和电视节目音乐两大类。音乐节目是以电视为传播手段，把原有的“场所（舞台、厅堂、各种场地）音乐”通过电视屏幕传播给广大观众。音乐节目有直播、录播两种方式。它包括音乐艺术的所有形式，如独唱、合唱，民族器乐、管弦乐，歌剧、舞剧、音乐剧等等。所有的音乐作品只要有人表演都可以通过直播和录播的方式传达给观众，这是电视音乐节目。它实际上是将音乐原形搬上屏幕。

第二节　电视音乐节目的直播与录播

电视音乐节目的直播是指用电视做媒介直接传播音乐作品的表演实况。现场直播是在有限的空间范围内，按照音乐节目表演的过程向受众传达音乐的内容。

录播有两种情况。一是对现场录制实况按一定的时间限定进行加工、剪辑，制作成电视节目。二是对音乐节目进行静场录像，然后，把音乐节目的表演镜头作为素材，从画面布局、形象造型、舞台灯光设计等电视表现手段上进行再创造。这在一定程度上与 MTV 的制作相似。

两种方式相比较，录播的特点主要有两个。一是可以以音乐节目为素材，不受演出场所的空间和时间限制，通过电视的技术手段和艺术手段进行剪辑和加工，甚至可以补录和重录一些镜头，使节目质量更加完美。并且可以按电视节目要求的时间长度剪出各种时间段的节目，易于重播和长期保存。二是这种录播的节目还可以根据音乐节目所提供的素材进行新的艺术创意，创造出更具电视艺术特点的音乐艺术片。

直播的特点是更能保持音乐作品本身的魅力和现场演出独有的气氛。从受众心理来讲，更容易产生亲临现场的参与感。

电视音乐节目无论是直播和录播，有一个根本原则，都是要忠于音乐作品本身。因此，在这类节目的准备工作当中，第一要熟悉作品，第二要能够按照作品的需要安排镜头的位置和转换的节奏。这两方面的准备在应用中是互相支持的。比如前期工作所需要的四项准备：1、对作品的曲式结构要能整体把握，特别在乐队演奏的器乐曲中尤为重要。这一点直接关系到整体机位和镜头的安排和调动。2、对作品的配器手段和织体的运用要尽量做到心中有数。这是现场直播镜头切换的重要依据。往往在音乐的

段落结束处或配器处理变化的地方需要把握镜头的切换。3、对作品的风格和速度要进行美学上的判断和把握。镜头切换需要把握一定的节奏，切换节奏的把握要与音乐节奏相配合，一个电视音乐作品如何处理镜头转换的节奏和速度，与作品的风格特点有很大的关系。4、对表演者的风格、气质要有所了解，以便于设计特写镜头。捕捉现场观众很难看到的精彩瞬间，这也是电视传播的一大优势所在。

根据以上四点还可以做进一步的案头工作。在案头工作中仍然要将对作品的了解和熟悉与对镜头的设计结合起来。比如从总谱上熟悉主题旋律的主奏乐器，乐曲高潮所在的部位等等，以便把握镜头的推拉、转换、特殊机位提前设置符合音乐风格的艺术化镜头。

做了充分的准备之后，现场直播时还要善于捕捉现场的“光点”，即现场演出中出现的特殊情景，如演员和观众所呈现的特殊气氛等来做即兴处理，加强镜头的流动感和亲切感，给电视观众提供更全面、丰富的信息，以便更真切地体味现场感受。

应该提到的是，既然现场直播要忠于音乐作品本身，那么如何体现电视音乐的特征呢，实际上，只要是通过镜头，就已经不是人们眼睛中所看到的音乐会了。人们不可能像特写镜头那样去注意某个演奏员的细微表情，人们也不可能从舞台的内侧看到指挥家的面部表情。而且镜头的现场调度本身已经说明，电视观众从电视中看（听）到的音乐节目是经过电视传播手段传送的节目，它已经不是人们在现场时看到的音乐节目了。我们所要探讨的是怎样运用镜头更好地跟踪音乐的发展，“忠实”音乐本身的表现意图，把舞台气氛充分地展现出来，而不是用镜头去破坏音乐表演的完整性，扰乱音乐的连续性（这种现象是经常发生的），因此现场直播的镜头运用很见电视导播人员的镜头把握与音乐修养两方面的功底。怎样处理好技术与艺术之间的关系，使之达到

一种平衡，导播人员还需要不断地探索，以寻找两者间的支点。

从一些具体实例中我们可以更好地了解这一点。比如1996年祖宾·梅塔和帕尔曼与以色列交响乐团来华演出的实况转播。其中贝多芬第七交响乐最后尾声部分的几个镜头使用得就比较好：1、梅塔有力的指挥特写。2、铜管乐的满镜头场面。3、由梅塔特写拉开成乐队的侧全景，这个镜头与音乐形成一个张力网，随着画面的逐渐拉开，音乐逐渐推向高潮，拉开的画面似乎在加强着音乐的气势，随后镜头让乐队成扇面向梅塔的指挥棒凝聚，形成一个具有内在力量的群体，音乐也在不断地保持着强大的力度。4、由铜管乐特写再拉开至整个乐队，以后侧全景结束乐曲。这组镜头好在对主奏乐器和指挥的特写抓得准确，推拉镜头配合了音乐高潮的发展，镜头的切换节奏与音乐的发展逻辑配合得恰到好处，体现了导播人员对音乐的理解和把握。

理查德·克莱德曼的钢琴音乐会实况转播则是另一种风格。演奏位置在场地的中央，现场有五彩的灯光配合，这一特定的场面给画面增加了与上例绝然不同的气氛。我们提取《你是我的唯一》这首乐曲最后二分钟的转播实况做一下采样分析。这段音乐共切换了18个镜头，两次中景，最后用了远景，大部分是近景特写镜头。有三个特点：一是运用了富有个性的特写镜头。主要选择了克莱德曼演奏时的头部特写和钢琴与手的特写。这两种特写都采用了多种角度。头部特写突出人物演奏时的表情，手与琴的特写突出了人对音乐的表现性。这种手法突出了音乐与演奏者的相互阐释，以此带动观众的情绪，这种切换风格对于有独特演奏气质，观众抱有明显的明星期待心理的音乐会场面往往有较好的播出效应，一方面满足了人们欣赏音乐家个人风采的愿望，一方面通过演奏家的表情把人们带到乐曲所表现的情绪之中。二是运用了特殊色调的镜头。这是一首具有爵士风格的乐曲，中间有一段萨克斯管与钢琴对置的音乐突出表现出爵士乐的风格，镜头

采用了全画面倾斜的手法，突出了乐曲的活泼、幽默，但这种镜头并没有大量使用，只是作为一种点缀，因而并不破坏整体风格。三是注意整体结构。有两点处理得比较好。一个是当乐曲以模进推向高潮的时候，音画从节奏上同步，配合得比较好，另一个是乐曲的结尾处，音乐是两个乐句，镜头由近景拉向中景，再拉出远景，层次分明，颇有意境，效果比较好。

另外，镜头转换的节奏以及衔接的自然和流畅也非常重要，何时用叠画，何时淡出何时淡入都要从画面和音乐两方面来考虑。

录播的第一类前面已经提到过，是根据播出的时间要求进行适当的剪接。或运用一些后补镜头补漏一些不太理想不太合适的镜头。这类节目基本上是以现场实况为基础进行些修补、剪辑，目的是使现场实况更完美些。

第二类是静场录像，是以音乐表演为素材，以电视艺术手段对这些素材进行一定程度的再创造的电视音乐节目。需要说明的是，所有的电视艺术手段，即：声画造型、电子技术组接，灯光舞美等的运用都是有限度的，都限定在音乐的时间过程中发挥作用，都是为着某种目的或某种艺术效果在阐释音乐，不能喧宾夺主，不能打破音乐自身的发展逻辑，都要服从音乐的需要，为音乐服务。主角是音乐。

例如京胡独奏《京郊行》。这个节目从舞台背景到灯光到拍摄方式，完全按照电视艺术的手法，所有镜头都进行了特殊的构图，即灯光布景参与的构图。还运用了移动轨拍旋转镜头，升降车拍俯视镜头等等。其中各种角度的特写镜头，各种构图的特写镜头交替衔接，应该说从画面与镜头的调度和变化这方面比现场直播要丰富得多，在这类节目中，编导人员在运用电视手段方面的确下了很大功夫，试图运用视听语言从电视的角度对原作进行再创作，因此节目不仅仅是音乐艺术的展示，也融进了电视的因

素。而且可以认为画面的成分在这里与音乐至少是平起平坐的，甚至在某些地方镜头的表现力超过了音乐本身，对观众形成了强烈的视觉冲击，从而引起共鸣。与现场直播相比，这一方式更多地融入了编导个人的体验与思维。节目本身已不是单纯的音乐欣赏，而是让观众欣赏编导通过镜头语言与音乐相结合而成的综合性的作品。对作品本身而言，音乐与画面几乎是同等重要的．但是，从美学上究竟哪一种方式更有艺术价值，至今是有争议的，这是另一个问题了。

由于静场录播的电视音乐节目中电视表现手段参与的程度不同，有时很难划分类型，有关以静场录像的方式制作电视音乐艺术片的情况下面还要论及。

第三节　电视音乐片

这是一个大的范畴，凡是以音乐为节目核心并运用电视的技术与艺术手段给予表现的节目都可以划入此类片种，其中包括一般性电视音乐节目、电视音乐专题片和电视音乐艺术片，这三类的划分虽然有一定的界定，但很难十分清晰精确。目前这种划分还主要是根据其他电视节目和电视艺术节目推演而成，我们暂且以这种划分来进行一下探索性的描述。更精确的划分恐怕要等到这些节目的类型自身更加独立和完善的时候。

一、一般性电视音乐节目

这类节目指实况转播之外，采用电视表现手段运用舞台演出、实景拍摄、静场录像、特技组接、灯光调配等手法，该电视节目的时间要求制作成的电视音乐节目。这类节目可以以音乐自身的分类细分为：电视声乐节目、电视器乐节目、综合音乐节目、综艺音乐节目及栏目性节目等。

电视声乐节目目前演化的情况有几种，大众歌曲（包括通俗

歌曲和群众歌曲）基本采用 MTV 形式，美声唱法的歌曲基本上实况转播或录播的较多，也有 MTV 形式。电视器乐节目以实况转播和录播为多。综合音乐节目指各种音乐表演形式，各种体裁的音乐作品组成的综合音乐会，比如《纪念舒伯特诞辰 200 周年音乐会》，其中包括声乐、器乐作品。这类节目中对具体的声乐性节目和器乐性节目的录制与制作与上面两种没有什么区别。需要注意的是节目顺序的安排要考虑受众的心理需要和整体的审美布局。

综艺音乐节目是电视出现以后出现的一个新的节目样式。一般指音乐与其他姊妹艺术以电视艺术手段结合在一起，形成的具有统一形式的独立节目。它可以以音乐为主，或音乐与其他艺术平分秋色，如乐舞《敦煌梦》，这个节目中，音乐和舞蹈各自都比较完整，但是又很谐和地构成了一个完整的作品。甚至你既可以说是音乐在为舞蹈配乐，又可以说是舞蹈在为音乐伴舞，它们已水乳交融在一起了。这种形式无论在民间还是宫廷都在我国有着悠久的传统，宫廷乐舞在唐朝曾经有过非常辉煌的时候，现在通过电视手段更加增强了乐与舞相辅相成的关系。这种形式在电视音乐中有较大的发展前景。栏目性音乐节目是以一种特定的编排形式，特定的受众目的建立的节目，供人们选择性的定期观赏。栏目性音乐节目在我国发展的历史还比较短，就目前存在的节目种类可分为单一、综合两大类，单一性的音乐节目内容比较简单，如《每周一歌》，每期节目介绍，播出一首新歌曲。这类节目从创意、编辑、拍摄的角度讲难度不大，基本上按照一个固定的模式制作完成。不同的是每期的内容都是新的，针对性、受众一般比较固定。而综合性的栏目相对于音乐节目来说则复杂得多。可以说它包含了所有的音乐节目形式。一般它由几个小板块组成，每个板块相对独立，具有自身的风格与取向，同时兼顾了消息类、介绍类、欣赏类等各种性质的节目，如同一本有声音和

图像的音乐杂志，凡与音乐有关的信息都可以包罗其中。

具体讲综合性音乐栏目又大致可分三类。第一类以介绍严肃音乐为主，如《音乐桥》、《周末音乐厅》等。第二类以介绍通俗音乐为主，如《中国音乐电视》等。第三类兼顾通俗与严肃音乐，如《银屏歌声》、《世纪之声》等。这三类节目在具体内容上有所区别，但基本思路相似，都全方位介绍与音乐有关的人物、事件、演出及欣赏某些精彩段落，例如《周末音乐厅》，内设《北京乐讯》等小板块节目，以介绍严肃音乐为主旨，每个板块都具有针对性，自成一体。《北京乐讯》是新闻类的板块，《特别推出》是以介绍为主的专题类板块，《精品放送》是以欣赏为主的赏析类板块，《乐评人语》是以访谈为主的谈话类板块。一个栏目可以包含如此丰富的节目形式，这也是综合性音乐栏目的一个重要的特点。每个板块从创意、拍摄、撰稿，到后期制作、配音、配乐，都有着各自不同的要求。这对于编导来说是具有一定的难度的。而这一节目制作思路也是今后电视音乐节目的一大发展趋势。

与《周末音乐厅》不同的是，还存在着内容横跨严肃与通俗的音乐性栏目。如《银屏歌声》、《世纪之声》等等，《银屏歌声》节目内容是围绕电影、电视剧中的主题音乐、插曲等影视剧音乐来展开的。而《世纪之声》采用通篇用一个主题贯穿的风格，在内容的表现上几乎不受任何因素的限制，具有更广泛的空间。应该说，这一类节目的潜力很大，因为它潜在着无穷的可能性。

二、电视音乐专题片

这是一种有主题的综合音乐片。较之一般性电视音乐节目的不同之处在于，音乐作品的选用和创作必须服从于一个既定的主题。比如由 11 家电视台联合录制的《西部之声》，就是一个系列音乐专题片。它以 20 多个民族的 300 多首传统民歌和现代民歌，展现了我国西部地区悠久的历史，多彩的风情和灿烂的文化。这

是一个覆盖面比较宽的主题。

《任弼时诞辰 90 周年音乐专题片》则是一个有特定主题内容的音乐专题片。它的主题是通过回顾任弼时同志一生的革命征程，颂扬中国革命的光辉业绩，歌颂老一辈革命家伟大的人格、英勇的气节和无私的献身精神。专题分两集，每集 30 分钟。它在结构和综合运用多种要素，建立统一的艺术风格上取得了很好的经验。

从结构上看，它的上集是一个序歌加 3 首歌曲，下集是 3 首歌曲加一首尾声合唱。很像一个篇幅宏伟的交响乐。序歌《闪光的征程》概括地颂扬了任弼时伟大的革命生涯，尾歌《母亲河》以民歌风的宽阔襟怀对革命先驱者进行了热情的歌颂。中间 6 首歌曲分别表现了任弼时不同革命阶段的不同情怀：《此去天涯》表达离开祖国到莫斯科寻求真理时的思乡之情；《带血的手印》表达任弼时被捕之后的坚定情怀；《情洒长征路》以男女生二重唱的形式表现了任弼时与爱人陈宗瑛长征路上相依相扶的深切情意；《血肉长城》表达卢沟桥事变之后革命者的抗战意志；《枣园情》以信天游风格的男女对唱表现了解放区人民的生活；《小鸭子》以活泼、天真的儿歌表现了任弼时对部队养的鸭子破坏了农民的庄稼而生气的质朴的乡土情怀。

节目解说词是引导主题逐渐深入，将歌曲串联在一起的重要手段，这个专题中每首歌的前后，都有简练的解说词来描写任弼时的生平和业绩，以及人们对他的评价，然后情真意切地引出每一首歌。歌曲中的词，一方面接续着解说词的叙说，一方面截取历史的断面，以音乐的情感力量表达革命者的情怀和人们对革命者深切的情感。二者相辅相成，形成一个有机的整体。

画面采用大量的新闻资料、电影资料和实景实物资料，在解说词比较长的地方还使用了少量的配乐以烘托气氛。从这个比较成功的电视音乐专题片中，我们可以看到这一类大型音乐专题片

的特点：所采用的音乐作品从创作到表演都具有较高的艺术水平和艺术感染力，作品之间风格既要统一又要有变化。解说词围绕主题进行时空跳跃性的组接，以扩大音乐叙说的背景和深度，同时又要潜入到音乐内部，与之相连接，形成一个统一的整体。以画面的选材和剪辑作为构成整体风格的重要环节。《任》片的恢宏气势，与画面的史实性镜头的组接有着很大的关系。

有一点应该引起我们的注意，《任》片中，画面几乎没有采用什么艺术上的处理，基本上在用事实性的资料在图解着解说词和歌词的含意，这样处理使严肃的新闻史实和充满艺术表现力的音乐抒情形成了一种张力，表面上视听好像各自独立，各自有自己的表现特性，而且似乎更突出视为听服务的关系，实际上，它在一个更为广大的层面形成了统一。

目前播出的音乐专题片中还有以人物为中心主题或以音乐文化的某个视角为主题的，比如《莫扎特之旅》、《人与音乐》等等，这类音乐专题片像一部电视音乐传记或电视音乐史，或音乐杂记，以主讲人主持人或画外音做串联，将历史资料、场景资料和音乐作品资料穿插叠置。应该说这类音乐专题片的知识性往往多于欣赏性，语言所起的思想导引作用多于音乐的感染作用。但是应该看到这并不是一个不变的模式，这类音乐专题片完全可以具有更强烈的艺术性，也许这正是我们今后要继续探索的。

三、电视音乐艺术片

电视音乐艺术片区别于电视音乐专题片的最重要一点是它不借助于语言和其他的附加因素，或者不以语言和其他附加因素为主要的表现手段，而是运用电视手段直接地表现音乐内容的一种节目形式。根据目前的实际经验，大体出现了三种情况：

1、以电视的表现手段加强音乐形象和音乐语言的表现性，如北京电视台录制的《骑兵团进行曲》。这是一个采用静场录像的电视节目，灯光的特殊使用，镜头的构图和与音乐节奏融为一

体的推拉，都给人一种同现场实况转播完全不同的感受。电视手段在这里已不仅仅是“客观”地“反映”音乐作品的演出过程，而是主观地参与到音乐的表现中去，以视觉的冲击力和音乐音响的冲击力相配合。我认为这一尝试是成功的，它在探索视听觉合一的表现性上为我们提供了一种启示。

2、以风光、风情、文化景物来诠释音乐的各种文化内涵，这一类片子的视觉影像为欣赏音乐创造了多种客观的和文化的空间。这类片子又常被称为“音乐风光片”。如《三峡梦》，片中展现了三峡险峻瑰丽的风光，展现了三峡人的生活、习俗。其中的影像有现实生活的纪实，有电影镜头式的艺术形象，有与河水拼搏的壮伟场面，有傍晚小酒馆里的朴实的撷影。歌曲有传统的民歌，有创作的民歌风的歌曲。如果说歌曲的覆盖面已经非常宽了，电视上所展现的画面则成倍地扩大了它们的外延。这种音乐风光片给予人的感受是多维的：在风光中赏心悦目，开阔眼界，增长生活常识，在音乐中感受多种风情。画面延伸着音乐的文化内涵，音乐点缀着山水风情。

3、以音画关系的创造性想像开拓音画结合的表现可能性。这一点来自我们对实例的感受。可以说，从某一点来说有多少想像力就有多少可能性，我们只能在不断的惊讶与感叹中接受不断的新的启发。而这些想像力往往来自音乐与音乐以外的任何一种存在的深广的联系。如运用“复风格”思维创作的例子：圣桑的《死之舞》画面本身自成一种风格，与音乐构成一种巧妙的幽默的对话关系；一组法国印象派风格的钢琴曲配上了中国戏曲脸谱，可以说产生的艺术效果惟妙惟肖。

第四节　电视剧音乐

电视剧音乐在自己发展过程中，走过了由简单的配乐到主题

歌再到现在比较成熟的阶段。目前，电视剧音乐已发展成为具有整体布局，具有内在的贯穿发展，具有独特的艺术表现特点的电视音乐类别。电视剧音乐的发展不仅在逐渐地完善自身，在音乐的发展上具有独特的价值。

电视剧音乐幸运的是有它的姊妹艺术电影音乐为先导，当电视剧音乐还是在配乐阶段的时候，电影音乐已经获得了许多成熟的经验。由于电视的飞快发展，电视剧音乐近几年迅速地成长起来，发展到目前比较成熟的表现手段可归纳出以下五点：

一、主题歌与插曲；

二、情节音乐的贯穿发展；

三、音乐蒙太奇手法的运用；

四、烘托环境与气氛；

五、具有交响性音乐思维的整体结构方式。

一、主题歌与插曲

现在对主题歌的运用，多数是起导引电视剧的主题和内容的作用，因而主题歌往往是对电视剧内容的一种高度概括。它可以以特定的风格和凝练的情感刻画和充实剧中主要人物形象，可以展现特定的历史气氛，可以表现生活中的某种情怀等等，就像一个交响序曲，常常以先声夺人的艺术感染力把人们带到二个特定的历史情境、文化氛围或某种情感范畴之中。

如电视剧《四世同堂》的主题歌，高亢苍劲，小彩舞挺拔的说唱音调与交响乐雄浑的气魄相辉映，把人们带到一种史诗般的气势中，揭开了中华民族40年代的历史画卷。

如电视连续剧《红楼梦》的主题歌及其插曲，凄婉哀怨，把大观园中俊男玉女们剪不断理还乱的情韵和上下左右的家庭纷争，丝丝入扣、缠绕不绝地喻示出来，人们往往还未进入剧情，就已沉入到一种莫名的愁绪之中了。

如电视连续剧《渴望》的主题歌，把普通人平常事、平平常

常的忧思非常平实质朴地表现出来，给人以十分亲切的感受，进入一种自然普通的生活气氛之中。主题歌的影响非常深远，往往电视剧不再播放，歌却被搬上各种音乐舞台和传播媒介在社会上长期流传。一些作曲家、歌唱家也因此家喻户晓，一举成名。正因此，它与文化市场建立了非常密切的关系。这种状态一方面使主题歌的制作与文化市场形成一种良性的循环，导演、音乐编辑和作曲家往往精心设计和制作主题歌，以期能在社会上流行，为电视剧做宣传；另一方面，这种人力和财力的大投入，以及主题歌本身的高度概括性也促使了歌曲创作的发展，无论从创作手法和创作风格的多样和精制上，主题歌的创作在现代歌曲创作中都达到了很高的水平，比如电视连续剧《唐明皇》的主题歌可以说达到了曲惊四座的程度，具有极强的感染力。它把中国的传统戏曲、说唱的运腔手法、诗词吟诵的韵味与交响乐的雄浑音响和唐乐器的独特音色结合起来，表现出中国最辉煌时代的气势与风韵。

插曲在电视剧中的表现功能是多样的，常常与人物和阶段性的主题有关，或与具体的情节有关，比如《红楼梦》中的《葬花吟》等插曲就是配合剧中的故事情节，以歌曲独特的渲染能力增加剧中的情感气氛，创造惟妙惟肖的独特意境。

二、情节音乐的贯穿发展

电视剧情节音乐的贯穿发展是电视剧音乐的常用手段。这里贯穿发展的概念与纯音乐中的贯穿发展不一样，不求保持音乐自身结构上发展的完整性，而是以某一音乐音调作为剧情连贯性发展的一个手段。

如电视连续剧《渴望》中，小提琴协奏曲《梁祝》前后出现了 3 次，每一次都是与亚茹的爱情有关，这一情节音乐在剧情中的贯穿出现，揭示了亚茹复杂的个性和深层的情感世界，对于刻画人物和连接剧情起到了一定的作用。

贯穿的情节音乐有时是从主题歌的音调中派生出来的，可以拓展主题音乐的内涵，电视连续剧《三国演义》有一段从主题歌派生出来的音调，抒情而深情，它出现在各方武士们表现情义的时候。总体上它体现剧中的一个重要思想“忠义”，所以在相互敌对的不同国家不同人物不同情节中多次出现。

电视剧《今夜有暴风雪》有一个情节音乐具有主题音乐的性质。主题音乐是在电视剧中有着特定表现目的、与主题内容相关的反复多次出现的音乐。这一主题音乐与主题歌相得益彰，主题歌《小草》是对一种“小草式精神”的赞美，主题音乐则是为剧中的女主人公裴小芸的人物形象而写的音乐。这段音乐抒情、纯净，每当主人公出现的关键情节都会出来，从不同角度揭示裴小芸善良、纯洁的内心世界。其中有一段主题音乐和主题歌相结合创造了一个感人肺腑的戏剧性高潮。情节是裴小芸和连长在山顶看家的夜晚，小芸向连长表达了一个简单而令人心酸的愿望：想洗一个热水澡。当她向装满热水的汽油桶走去时，响起了裴小芸的主题音乐……接着出现主题歌……这时柔和的光，温暖的水，委婉的歌声，使她的汗水和泪水一起滚流出来，百感交集，放声痛哭起来。这一激烈的感情宣泄和充满柔情的环境与歌声产生了的强烈的对比，让人对裴小云这个受人冷落无人疼爱的善良姑娘，对这棵在暴风雪中顽强生存的小草产生了无比的同情，音乐和画面同时催人泪下，产生了强烈的艺术感染力。洗完热水澡后，静夜中又响起了那个纯净的主题音乐，带给人一个思考和无尽回味的空间。

情节音乐在电视剧中的使用很见编导运用音乐这一要素来刻画人物和发展剧情的功力。

情节音乐除了这种贯穿式方式之外，有时还会采用场景式方式，场景式方式就是音乐在一个特定场景中发挥作用，这个场景要表现剧中的一个重要情节。这种情形下，音乐往往有一个相对

完整的表现形态，往往与剧情配合产生一个情节表现的高潮，或者与剧情配合营造一个具有相对独立审美价值的意境。

比如《唐明皇》第五集中的一个场景，李隆基听说兄弟们正在演奏乐器，兴致勃勃地跑去参加，但兄弟们受了太平公主的挑唆，对李隆基产生了戒备之心，情绪低落，稀稀落落地不得不停了下来。李隆基进行了一段诚恳激动的表白之后，首先拿起了鼓槌，一下一下地敲了起来，热情的鼓声感染了兄弟们，大家重新拿起各自的乐器，共同演奏了一首兄弟团结同乐的欢庆曲。这一情节采用画中乐的形式，音乐直接表现着演奏者的情绪，随着情节的变化，形成一个和谐——不和谐——更和谐的发展变化过程。情节也经历了一个孕育矛盾——矛盾冲突——解决矛盾的过程。音乐在这一场景中起到了配合推动情节发展的作用。

三、音乐蒙太奇手法的运用

音乐蒙太奇是以音乐来组接有关的画面，配合剧情的发展。

比如电视连续剧《篱笆·女人·狗》中，有一个从主题歌中发展出来的音调。这个音调把不同地点、不同时间、老少两代所发生的本质上相关的事连接在一个音乐时间里，揭示了命运的相似又表达了要改变命运的强烈愿望。这组用音乐组接的镜头中没有运用语言，也没有展开故事的情节，却用蒙太奇的手法揭示了一种对生活的思考。

在电视剧《秋白之死》中，秋白赴刑场的那段，国际歌的音调开始是秋白自己唱，之后加进钢琴，再之后加进了合唱和乐队，形成一个大的发展过程，把情绪逐渐推向高潮。整个音乐过程是秋白走向刑场的过程，这一过程中闪回了秋白整个革命生涯的一个个片断，所有的镜头组接都被国际歌的音乐所贯穿。随着音乐推向高潮，组接的镜头也逐渐形成自己的意义，即在走向刑场的过程中肯定了秋白一生奋斗的价值。

音乐蒙太奇在电视剧中恰当的运用往往能起到事半功倍的作

用。它具有超时空性和强烈的情感参与性。它的超时空性既可以创造出一个超越现实时空的思考的空间，又可以将不同时空发生的事放在一个时空界面上赋予它某种现实的真实性。音乐蒙太奇虽然同一般的镜头蒙太奇手法一样，都是在发挥组接镜头的功能，但是，音乐在组接镜头的时候无法避免音乐自身的艺术表现力和艺术感染力。因而它对画面的叙说具有无孔不入的参与性。这就使音乐蒙太奇的作用比一般性蒙太奇更为复杂，运用起来要更加谨慎。

四、烘托环境与气氛

在电视剧中，有些是为配合表现剧情发展中各种场面、场合等客观环境以及配合表现剧情发展中的情绪气氛等心理环境而使用的音乐。这种音乐往往需要与具体的画面语言和人物在情节当中的具体情感情绪紧密配合，它的作用是烘托环境与情绪气氛，拓展或延伸画面语言、人物语言以及人物动作的涵义。

如《秋白之死》中有一段回忆与杨夫人离别的场面，几分钟没有一句话，深沉的音乐代替他们进行了无尽的倾诉。音乐在这里不仅具有表达直观情感的作用，同时以复杂的和声效果和不断变化的情绪，暗示出将要面临的艰难境遇。

电视剧《唐明皇》中，唐明皇与杨贵妃灯节微服到街市上去看灯时，热闹的民间音乐把气氛一下子烘托起来，这种节日的气氛也把主人公欢乐的情绪烘托出来。这种画内音乐也是烘托气氛的一种常用手法。

另外在战争片和侦探惊险片中，运用音乐音响来营造一种紧张、恐怖的气氛是常用的手法。在一些打斗片中，有些音响甚至配合着动作，用以增加刺激性。

五、具有交响性音乐思维的整体结构方式

从近几年电视剧音乐的发展看，编剧和导演越来越重视对音乐的整体设计。一方面许多成功的电视剧音乐不仅使大家认识到

音乐作为构成电视剧主要要素的重要性，也看到了音乐在电视剧艺术发展中所具有的多种可能性；另一方面近几年几部内容恢宏的长篇电视连续剧本身丰富的文化内涵也要求要有一个整体的音乐风格来体现全剧的品味和文化精神，并且要有一个整体的布局使音乐这一要素在全剧的表现中保持统一。否则，一旦音乐风格杂乱，没有统一布局，会影响到全剧的风格和结构的完整统一。

如电视连续剧《红楼梦》的主题歌和十几首插曲，虽然所抒之情各自不同，但总体风格却是统一的，都是一种柔婉、缠绵的抒情方式，旋律都具有细腻的运腔和地区性的民族色彩。因此当播放《红》剧时，不管你是在哪个街头巷尾，只要听到其中的一首歌，你就会知道这是在播放电视剧《红楼梦》了。

《唐明皇》的音乐设计也十分精致和恢宏。主题歌既是展现大唐历史的一个序曲，又是一个主导的音乐形象。在音乐风格设计上，既与现代有距离，让人产生一种陌生感，又在音乐语言的运用上使当代人能够理解。它按不同时期设计了 4 个尾歌，4 个尾歌以春夏秋冬为寓意，按人生命运的不同阶段表现了不同的人生感怀。其中主要人物和主要情节，像是各个乐章的不同主题，都有性格迥异的不同设计：武云儿的琵琶音乐，表现了她的才艺和内心情感；赵丽妃欢快的舞蹈性音乐使用的是仿唐乐器和西洋乐队的混合乐队；太平公主用交响乐队表现她的刚强和气势；杨贵妃则是一种优美、风雅的音乐。

《唐明皇》中主要情节当中的音乐根据不同的需要进行了不同的设计，比如太平公主自杀那段，用了长达 8 分钟的音乐营造肃穆的气氛来表现此女刚烈的性格。姚宋二相江边话别时用的是一种诗情画意、淡雅的文人音乐，以表示他们的修养、气节和深情。

特别值得一提的是此剧为展现大唐文化，在剧情中较为完整地系列地展现了唐代乐舞，剧中用了几十个乐舞，如《龟资舞》、

《胡旋舞》、《绿腰舞》等等唐代上朝音乐、宴饮音乐、出殡音乐、打鬼驱邪音乐等礼仪音乐。这些乐舞和礼仪音乐在全剧中从一个侧面向我们展现了大唐纳白川归大海，吸收各民族文化的博大胸怀，对表现剧中人物和大唐的历史起到了非常重要的作用。

这种整体的音乐风格设计和不同层次的多种布局对于更好地表现电视剧的主题，更好地挖掘电视剧所蕴含的文化涵义，对于更好地表现和揭示人物形象，更好地推动剧情发展具有重要的作用。

第七章 音乐电视（MTV）节目

第一节 音乐电视（MTV）的滥觞与现代文化背景

20世纪在世界青年文化领域中最具冲击力的事情，莫过于1981年8月1日诞生于美国的音乐电视（MTV）频道。自从这个音乐电视频道诞生以来，MTV已经成为世界青年文化的代名词。并且成为世界青年的一面旗帜。

音乐电视（MTV）代表了时尚，代表了潮流。MTV更是世界流行音乐的大本营，是世界流行音乐的发送站，每天通过MTV音乐电视频道，全世界的青年，流行音乐的爱好者，在世界各国每一个角落都能收看到最新、最时髦的流行音乐作品。

音乐电视（MTV）频道的出现不是偶然的文化现象，它有其深层的文化背景。二次世界大战之后，全世界对人类生命的意义进行了反思，对集权专制给人类带来的苦难有了深刻的认识，战争的残酷，人类尊严所遭受的践踏，“生存还是死亡”沙翁这一早已被人淡忘

的命题，又一次向人类发出讯问。青年是最快对此作出反应的群体，他们具有鲜活的思想，敏锐的思考，他们用最直接的方式表达他们的看法，他们呼唤民主追求自由，他们蔑视陈规陋习，希望世界能变成爱的家园。但冷战，种族的冲突，宗教的纷争，人们的物欲膨胀，无所不在的专制的阴影，使世界青年陷入迷惘困惑。50年代，60年代，新成长起来的一代青年面对现实社会，反叛的情绪日益明显，在美国年轻人中反战情绪，反种族主义，追求自由开放，崇尚标新立异形成潮流。

从世界整个文化来看，二战之后整个文化史经历了从前现代到现代再到后现代的发展过渡，文化艺术的发展呈多元性，但是还是可以勾勒出一个大致的轨迹。在文学方面现实主义和自然主义向极致发展，晚期关注的焦点集中在两方面，其一是将视角对准普通人，尤其是生活于底层的小人物，反映他们的生存状态；其二是将性看作人类生存的原动力，把性欲看成驱动人们所作所为的一种力量，这种观念对社会的影响力是很大的。它直接影响青年一代的生活态度以及价值观。

在音乐方面，民族乐派的终结使音乐走向自然主义、表现主义。早期是民族乐派的终结者西贝柳斯（Sibelius）、巴托克(Bartok)、伏安·威廉斯（Vaughan Wlilillms）等人，此后勋伯格(Schoberg）将音乐导向十二音体系，韦勃恩（Webern）发展出“点描法”音乐。斯特拉文斯基（Stravinsky）从自然主义音乐走向音乐实验。米约则提出了“打倒瓦格纳”的口号，他说：“我是法国人，出生于普罗旺斯，信奉犹太教。”其反叛精神溢于言表。在美术界，抽象表现主义达到极点。毕加索从极端的抽象到充满活力与感情充沛的、狂放的表现主义，创造出令人眼花缭乱的风格和手法，后期则有波普艺术（POPART）的兴起。电影界则从格里菲斯钟情于古希腊罗马与文艺复兴之后的欧洲题材转化为关心属于电影本位的世界。发展出西部片、警匪片、惊险片等

片种，并注意挖掘创作与现实生活有联系的题材。

在这样的文化氛围下，世界文化思潮步入无序状态，人们的生活方式也从单一进入多元，人们开始认识到，像19世纪黑格尔时代，那种将全人类的生存方式托付于某一个人的理论体系，并将人们大到世界观，小到吃喝拉撒睡的解释权交给某一权威的时代已经结束。社会已经进步到了可以进行多种选择的阶段，社会化的分工也日臻细化，大规模的知识化进程，以及教育的普遍推广和普及，知识被权贵独占的消亡，这一切给战后出生的一批人带来了新的生活契机，带来了更大的活动空间。

时间的进度到了80年代，随着冷战的结束，世界两极对立的消解，从全社会来说更多的人获得了从来没有过的个人尊严和自由。当然社会日渐的工业化、知识的批量生产与自动化，知识的世俗化也给青年一代带来更深层次的困惑和幻灭。人们追逐物欲而近似疯狂的举动，不可理喻的拜金热望，使人感到古典主义衰落了，浪漫主义也如水中花，镜中月，去如朝云无觅处。面对苍茫大地，独怆然而涕下。世纪末的情结油然而生。

音乐电视（MTV）的滥觞正是发生在这样的历史条件下，谁也没想到，当初在美国由几个年轻人创办的音乐电视频道，会产生如此具大的影响力，而且发展是如此迅猛。成为几亿观众收看的音乐电视网络。

一、20世纪青年文化的代名词

音乐电视（MTV）作为20世纪青年文化的代名词，作为一面旗帜。它是以摇滚乐为核心的。从音乐电视（MTV）开播的那一天起，它就将播出宗旨定位在摇滚乐上，并且将服务对象定位在15到35这个年龄段的人群。回顾20世纪的音乐历程，摇滚乐应该算是新兴的音乐形式，而且是属于青年人的音乐。说到摇滚乐我们不得不追溯一下通俗音乐的发展历史。

在世界音乐史上，通俗与高雅的斗争一直是十分激烈的。对

国家统治者而言，高雅文化是统治者的文化，是主流文化。而通俗文化则代表的是下里巴人的意志，是非主流文化，是另类文化。在古代中国，《诗经》中的“国风”即是当时北方以及部分南方诸国的流行音乐。这些作品大胆泼辣，表达感情的方式直露率性，是宋明以后罕见的。当时能将它们收入《诗经》可见那时的人们还是十分开化与宽宏，另一方面也表明那时社会风尚就是如此，男欢女爱没什么大惊小怪的。就是所谓的“郑卫之音”之所以被看成“淫声”更大程度上也不是出于音乐中的内容涉及大多性爱的考虑，而是由于北方统治文化与南方蛮夷文化的冲突所致。孔子恶“郑声”恶的是非主流文化会混淆是非。当时的“郑卫之音”从另一个角度讲也可能比北方俗乐更加前卫，更加生动活泼。春秋时魏国的君王魏文侯就曾经问于夏：“吾端冕而听古乐，则唯恐卧，听郑卫之音，则不知倦；敢问古乐之如彼何也?新乐如此何也?”这就是说魏文侯听到古乐只想打磕睡，而听当时的流行音乐“郑卫之音”则异乎寻常地兴奋，虽然于夏解释了“乐”的本质是教化作用，与“音”有本质的不同，并强调不能只考虑享受“音”这种感官的愉悦，而忽略了乐的本身的功能。说明了连魏文侯这样身份的人都喜爱听郑卫之音，可见流行音乐有它独特的魅力。实际上，郑卫之音就是年青人的音乐。卫国有桑间濮水，在这两个地方，当地的青年，可以说非常开放，《汉书·地理志》“卫地有桑间濮上之阻，男女亦亟聚会，声色生焉。”又描绘桑间濮上的男女年青人“相裸追逐其间”，这样的情状，仿佛是伊甸园的再现。

摇滚乐严格说是非常感性的音乐，它的前身是历史上早已存在久远的通俗音乐，是它的变种，而通俗音乐的老祖先则是古代的民歌。这一脉相承的音乐传统，直到现在许多人也未有正确认识。总看到摇滚乐的表象，只看到摇滚乐与社会的价值取向的冲突方面，而未认识它是青年人宣泄剩余情感，表达他们对社会问

题进行批判建议的特殊管道。古代的民歌就常常在社会发展的历程中处在像摇滚乐这样的尴尬境地。它所包含的世俗的东西与统治者的价值观往往是背离的，这样上层文化就与它发生激烈的冲突，中国的文化传统中这种情况表现得尤其明显，雅与俗的较量常常引发人们对中国其他社会问题的评断。这在世界各国的文化中是少见的。

西方音乐史上，作为主流音乐的代表，各个时期有所不同。古希腊罗马，祭神音乐是核心、是主流，围绕祭仪而创作的音乐并没有自己独立的地位。所有的一切都是为神的，音乐只不过是为了取悦于神而产生的。不像中国文化敬鬼神而远之，相反西方文化浸透了宗教的思想，所有的艺术无不打上宗教的烙印。没有宗教可以说就没有西方所有艺术。所以西方历史上只不过是宗教与世俗的斗争而没有雅俗的对抗。说到底一个是信仰与世俗的矛盾，一个则是统治与被统治的矛盾。这一区别也决定了社会意识形态的形成，以及东西方人的生存态度。

中世纪以前，神的统治占了上风，世俗的呼声只能在底层和社会边缘回荡。文艺复兴将世俗的精神张扬，从蒙娜丽莎露出的世俗的笑容，到人文精神的复苏，这一切都与西方青年的激情与社会上洋溢的青春情潮作为激活力、助燃力有关。从此世俗文化渐渐浮出水面，而与宗教文化并肩发展，最终取得主流文化的地位。因此说西方文化传统中的平民思想和平等意识，在其战胜神权统治的那一刻起就诞生了并深得人心。文艺复兴到浪漫主义时代世俗是文化的主题。但渐渐世俗文化向雅致发展，逐渐脱离平民，只是由于教育的进步和科学的发展，西方社会两级矛盾的激化在音乐上没有显现得那么明显。

摇滚乐诞生于20世纪，是工业社会的产物，欧洲是它的发源地，英国则是摇滚乐的故乡。可是摇滚乐对欧洲的文化冲击远远不如这种艺术形式在美洲大陆登陆后反过来对世界文化引起的

那种大震荡。欧洲摇滚乐沿袭了某些欧洲重理性、重思辨的遗风，关注种种人生命题，哲理及其宗教的意识也浸淫其中。尤其是弗洛伊德的精神分析学、尼采的超人哲学、伯格森的直觉主义、萨特的存在主义这些对欧洲摇滚音乐也不无影响。

欧洲初期的音乐电视（MTV）比较追求雅的方面，讲究结构的精道。像大卫、鲍依、平克。弗洛伊德、女王（Queen）的音乐通过音乐电视（MTV）表现后，本身就是一种理性思考与音乐结合的产物。但摇滚乐的发展使欧洲流行文化关注的问题日益复杂多元。对失业、经济危机、婚姻解体、个性解放等等问题的切入在此后的音乐电视（MTV）中有众多反映。

80年代初，在英国刚刚诞生的MTV受到热烈欢迎，像“甲壳虫”、“人类联盟”、以及鲍勃·迪伦这些乐队和乐手，纷纷拍摄音乐电视（MTV），以这种新颖的手法来为自己的歌曲进行宣传。英国电视台也于每周四晚上黄金时段开设了TOP OF THE POPS的栏目，播放排行前40名的音乐电视（MTV）“流行极品”。这些音乐电视（MTV）的视角涉及的问题也很多。例如“威猛”乐队拍摄的音乐电视（MTV）《Young Gons》就描述了一位不愿承受婚姻束缚和家庭责任的年轻人的心态。反映了英国青年反传统追求、纯粹自我的价值观。大卫·鲍依在70年代推出了他的专辑唱片《出卖的世界》在这部专辑中充满了乔治·奥韦尔式的恐惧心理和对未来世界的极度悲观的态度，表露出对后工业社会机器对人的奴役以及人的异化的绝望。1976年在爱尔兰有几个青年组成了名叫U2的摇滚乐队，这支摇滚乐队在此后的两年里风靡了整个世界，他们作为队歌的曲子《星期日，流血的星期日》是1983年推出的专辑《战争》的一首歌，这首歌对爱尔兰的民族问题以及弥漫于整个爱尔兰岛屿的战争阴云提出了他们的看法，呼唤和平与民族和解。U2摇滚乐队非常关心国家大事与政治问题，1987年初他们到美国的亚利桑那州访问演出，

当地为了他们的到来而取消了同一时间要举行的纪念马丁·路德金诞辰的活动，为了报答当地政府的盛情，在他们的演唱会上他们特意加唱了歌颂马丁·路德金歌曲《精华》。他们反对分裂和战争，如《星期天，流血的星期天》就抨击了现代爱尔兰的分裂狂热和盲目的暴力。还有《蓝天下子弹横飞》也是一首联系现实、充满激情的反战歌曲，是正义和良知的呐喊。在表演上，U2乐队充满朝气蓬勃的活力和狂放不羁的精神，能对听众产生强烈的感染力，这也是他们成功的因素之一。

披头士原是本世纪五六十年代蜚声英国的一个爵士乐队。披头士既是英文的音译名，又形象地说明了其演奏员长发披肩的外貌特征。而今，披头士一词被收录在普通的英汉辞典中，象征着某种类型的青年，足见其影响之深远。因为这个乐队演奏起来如同甲壳动物在蠕动，所以又称“甲壳虫”乐队。

披头士乐队于1956年首次出现在英国利物浦一间地下夜总会，由约翰·列农担任主唱，其他成员是保罗·麦卡尼、乔治·哈里逊，以及担保低音鼓伴奏员的理查德、斯达克，1967年是他们的顶峰时期，他们也成了60年代青年的代表性标识，70年代披头士乐队的几位成员分道扬镳，因此他们的音乐电视（MTV）也没有留存。

美国的MTV则是在美国文化的氛围下以美国人特有的生活态度为创意出发点的。可是并非所有的美国摇滚人都喜欢音乐电视（MTV）这种形式，有些摇滚歌手甚至把音乐电视（MTV）视为一种浅薄的娱乐方式。例如SY乐队的主唱金·戈登（Kim Gordon）就曾以嘲笑音乐电视（MTV）为乐事。但是随着音乐电视（MTV）的日益普及和制作艺术水准的提高，摇滚歌手纷纷抛弃这一偏见而加盟于各个音像公司麾下，制作大量的音乐电视（MTV）。在美国音乐电视（MTV）台一天24小时全天候播放，其影响是非常巨天的。但是也有人对音乐电视（MTV）的

定位表示怀疑，黑人娱乐电视台 Black Entertainmet Television 总裁罗伯特·约翰逊（Robert Johnson）即指出："MTV 不是种族主义者，但音乐电视（MTV）在选择音乐定位时却犯了一个错误，它的定位过于狭隘，仅把焦点放在摇滚乐上；只将摇滚乐作为它播放录影带的内容，他们也确定了他们的观众群只是青年，似乎白人青年并不需要或者根本不会对 R&B 以及黑人灵歌感兴趣。我认为他们也许是犯了错误但他们有权决定他们的选择。"尽管音乐电视（MTV）受到了来自各方的批评，他们也没有放弃将摇滚乐作为凝聚青年的一面旗帜。不管怎么说摇滚乐是青年的音乐，离开了这个主体，音乐电视（MTV）的特色也无从表现。BET 总裁的看法虽也代表了部分美国人的看法，有一定的代表性，就像他所说的一样，如果让我做音乐电视（MTV），我从一开始就会使它的播出范围更为宽泛，决不会仅仅只盯着摇滚乐上，而放弃了更多的观众。从某个角度来说，的确音乐电视（MTV）的最初定位放弃了更加广泛的观众群体，也给自已找了不少的麻烦，尤其是在中国摇滚乐还是非主流音乐，因此中国传媒对音乐电视（MTV）所提供的摇滚乐录影带表现的兴趣不大。音乐电视（MTV）对于这点似乎很感到委屈，甚至抱怨，认为摇滚乐既然所反映的正是生活于资本主义社会底层年轻人的声音，因而应当得到更大的扶持。

二、世界范围的音乐电视（MTV）网络的建立

音乐电视（MTV）电视网络从 80 年代开始覆盖全球，至今已发展到 7 个频道，这 7 个频道是 MTV 美国频道、MTV 欧洲频道、MTV 拉丁美洲频道、MTV 巴西频道、MTV 日本频道、MTV 亚洲频道、MTV 印度频道。经过 18 年的发展，这 7 个频道已深入到 82 个国家，3 亿 3 千万户家庭，成为全球第一的音乐电视网络，音乐电视（MTV）经民意调查也成为最棒的品牌。音乐电视（MTV）音乐频道 1981 年 8 月在美国首播，形成了自

己独特的风格，是一个以播放音乐录影带为主的频道，通过组合音乐和录影带以及不断的创新，MTV 已经成为在全球范围内创造了真实反应文化、时尚和年轻人渴望的著名媒体。音乐电视（MTV）还有自己的姐妹频道：M2 音乐频道、VH1 音乐频道，像 VH1 这个频道就是专门为年纪较大的观众播放他们所喜爱的音乐的电视频道。

音乐电视（MTV）在亚洲的成绩也是令人刮目相看的，在中国它是最大的外国音乐节目提供者。音乐电视（MTV）的中文频道 1995 年开播，它专门为华语文化圈内的国家和地区提供音乐节目，覆盖区域包括中国、香港、新加坡及南韩地区，通过 APSTAR1 卫星向台湾播放，在台湾是最受欢迎的音乐频道（根据台湾消费者基金会的调查结果）。在印度尼西亚年轻人中，音乐电视（MTV）也被认为是最棒的品牌，并还被评为印度的年度品牌，音乐电视（MTV）在亚洲除了在华语中用中文播出，还建立了音乐电视（MTV）英文频道，并以英语主持播放。有时也会用菲律宾、印度和泰国语言播放。他免费发射给 PALAPAC2 卫星，覆盖整个东南亚和香港，东南亚超过 2500 户家庭，通过有线、卫星和无线电视收看他们的电视。

音乐电视（MTV）在亚洲本着"全球化思考本土化落实"的发展战略，提供第一手的国际和国内音乐咨询，播出大量的音乐录影带，在提供健康向上的休闲娱乐、生活时尚的同时，音乐电视（MTV）以自己的影响力，引导年轻人关心公益事业，制作播放诸如环保、反盗版、反吸毒等主题的节目，承担起应有的社会责任。音乐电视（MTV）中文频道 1995 年 4 月 24 日晚 10:00 首播。它是通过 Apstar-1 传送到中国内地及台湾的，它每天 24 小时播送，包括两个专门为中国内地观众制作的节目——MTV 天籁村和音乐电视（MTV）学英语，其节目全部有中国内地 VJ 主持。下面我们将对音乐电视（MTV）各个频道分别介

绍。

音乐电视（MTV）美国频道

该频道成立于1981年8月1日，是一个24小时全天候播出的有线电视台，在美国有5700万户家庭收看它的节目，它的几位创办者分别是Robert W.Pittman、John Sykes、Mashall Cohen还有被称为音乐电视（MTV）之父的John A. Lack。它播出内容以摇滚乐为核心。通过生动的画面，活泼的VJ，音乐新闻，专家访谈，音乐巡回演出讯息，组织节目。音乐电视（MTV）今天已经成为美国流行音乐文化的中心并引导摇滚乐的向前发展。音乐电视（MTV）是音乐在媒介发展史上的第三次重大突破。这是美国研究音乐电视（MTV）学者R.Serge Denisoff的看法。他认为MTV的第一次革命是1955年Todo Storz在广播电台创办的“Top Fourty”（流行音乐40名排行榜）；而第二次则发生在1967年在旧金山电台迎来的摇滚乐发展的高潮。如果没有广播电台对摇滚乐的大力推广，可以说MTV诞生仍需要更多的时间，MTV美国频道正是由于广播电台作了大规模的铺垫工作而铺平了向前的发展道路。

对于音乐电视（MTV）来说，在建立这个频道之前，许多模式都提供了参考。像“Popclips”就是这样。照麦克·勒斯米(Mike Nesmith）的话：“Popclips”应该是最早的音乐电视(MTV)，只不过华纳电报公司买了这个名字和这个创意，并把它发展成今天的音乐电视（MTV）。毕尔·迪尔（Bill·Dear）讲道：“当我和麦克·勒斯来（Mike Nesmith）听到这个消息（建立一个播出音乐录像带频道）的时候，我们的心都要碎了，而且知道他们华纳公司执意要这样做的时候，我们简直无能为力。是他们用了我们的创意，并建成了音乐电视（MTV）。当然从另一个角度说我也很高兴，毕竟从某种意义上来讲音乐电视（MTV）它确实发展出了一种有效的新形式。对这一说法，音乐电视

（MTV）的执行首脑赛伯特强调说，也许麦克·勒斯米应该跳到湖里去……我认为勒斯米做过各种各样的事，而且也有非常大的影响，但他对音乐电视（MTV）确实什么也没做，他也许可以告诉你他与约翰·雷克（John Lack）在会上见过几次面，但建立音乐电视（MTV）这个主意的确来自华那·阿美克斯（Warner Amex）在1980年所提出来的发展建议，我想大多数人都会同意这个看法。

确实在1981年3月3日这个星期二，华纳·阿美克斯卫星娱乐公司WASEC（Warner Amex Satellite Entertainment Communications Inc.）向世人宣布要建立一个24小时播发音乐录像带的网络，它将在8月1日那一天正式播出，1981年8月1日这一天终于来到了，一部被称为《录影带使电台明星无地自容》（《Video Killed a Radio Star》的录影带的播出，标志着世界上第一个音乐电视（MTV）诞生了。具有讽刺意义的是在音乐电视（MTV）频道首次播出的这部录影带的名字，正是对为音乐电视（MTV）的建立立下汗马功劳的广播电台的嘲讽。

音乐电视（MTV）欧洲频道

该频道成立于1987年8月1日，覆盖37个国家6100万户家庭，24小时用立体声频道通过卫星播出，欧洲音乐电视（MTV）的前身，英国的“Top of the POP”（流行榜）应当算是其中一个。当时在欧洲要卖出录音带或唱片，惟一的方法就是拍摄出促销的录像带并通过录像带的播出来宣传歌曲唱片。像英国的“Top of the POP”在德国、法国也都有一个类似这样的栏目。到欧洲去兜售唱片的歌手都依照当地惯例拍摄用于广告宣传的录像带，不过那时的音乐录像带拍摄得十分简单，也显得有些粗糙，没有办法与今天的音乐录像带相提并论，人们也没有把它作为一种独立的电视艺术来看待。但是由于欧洲储备有大量的音乐录像带，这为音乐电视（MTV）欧洲频道的建立创造了条件。

音乐电视（MTV）欧洲频道播出的第一部音乐录像带是《除了钱没别的》（Money For Northing）MTV 欧洲频道聘请了230位来自18个国家的从业人员，这些员工都十分年轻，平均年龄只有25岁，音乐电视（MTV）欧洲频道设在伦敦，整个电视台就像一个大车间，原来它就由一家工厂改造而成，电视台采取开放式办公，显示出一派朝气蓬勃的景象。

音乐电视（MTV）欧洲频道伦敦总部储备有18000部录像带专辑，并且它的储藏还以每星期55部的速度增长。音乐电视（MTV）欧洲频道覆盖的国家以及收视率统计以字母为序排列如下：

Austria	1443194	Luxembourg	85110
Belgium	3625257	Montenegro	4336
Bulgaia	500	Malta	15720
Croatia	70000	Monago	4981
Czech Republic	616991	Netheilands	5507479
Denmark	1258285	Norway	565118
Estonia	8820	Poland	1624510
Finland	689945	Portugal	104841
France	1102549	Romania	418750
Germany	20152814	Russia	133357
Greece	1540591	Serbia	51700
Hungary	1098521	Slovak Republic	624500
Iceland	17000	Slovenia	345228
Ireland	392530	Spain	1289747
Israel	733064	Sweden	2193517
Italy	7010000	Seitzerland	1797226
Latvia	12564	Turkaet	233200
Liechtenstein	10310	United Kingdom	3647858

加上 176070 家欧洲饭店房间，总数为 58623493 户收看 MTV 的节目。

音乐电视（MTV）日本频道

音乐电视（MTV）日本频道于 1992 年成立，它是日本特许的一个以播出音乐录像带为特色的音乐电视频道。音乐电视（MTV）日本频道由几个大集团公司入股建立，其中先锋电子公司占 50％的股份。而其余股份分别由 TDK 占 40％，Tokyo 占 10％。这个频道每天播出 20 小时（从早晨 7 点到凌晨 3 点）音乐电视（MTV）日本频道在日本拥有 81000 户忠实观众。

音乐电视（MTV）国际频道

音乐电视（MTV）国际频道成立于 1988 年 7 月 15 日，通过卫星传送整个拉丁美洲国家都可以收看到这个频道的节日。他使用西班牙语和英语两种语言，主要节目由专访、娱乐新闻等组成。音乐电视（MTV）国际频道有 1300 万观众，拉丁美洲的主要国家如阿根廷、多米尼加、巴拉圭、智利、巴拿马都可以收看到所有音乐电视（MTV）播出的音乐录像带。

音乐电视（MTV）巴西频道

1990 年 10 月 20 号建台，音乐电视（MTV）巴西频道使用葡萄牙语，并与圣保罗的 VHF 和 UHF 电台以及有线网联合播出。音乐电视（MTV）巴西频道以每天 16 个小时的时间播出录影带，覆盖了全巴西。在全国有 7500 户家庭收看这一频道，它也是巴西流行音乐的集中发送站，影响着巴西流行乐坛的创作、演出以及歌手的成长发展。它也是南美最大的流行音乐电视频道。

音乐电视（MTV）拉丁美洲频道

音乐电视（MTV）拉丁美洲频道 1993 年 10 月 1 日成立，是个 24 小时全天候用西班牙语播出的电视频道，这个频道向墨西哥、加勒比海、中美洲，包括南美这些国家发送音乐电视节

目。这个频道的收视率达到3000万户，其音乐节目由拉丁美洲音乐和当地的音乐以及娱乐新闻、专访，还有拉丁美洲和美国音乐风格混杂的音乐作品的组成。

从整个世界音乐电视（MTV）网络来看，音乐电视（MTV）确实发展十分迅速，它不仅推动了世界流行音乐的向前发展，也创立了自己独特的音乐价值观，它不仅关心音乐的本身，而且也关心与音乐密切联系的各种问题，音乐电视（MTV）将焦点和它所关注的社会内容集中在世界和平、环境保护、生态问题、酗酒、对滥用药物的控制、艾滋病和种族主义等问题上。这说明音乐电视（MTV）已经不是一个简单的音乐电视频道，而是一个特殊的文化与艺术、社会与政治的宣传媒体。

音乐电视（MTV）音乐电视频道从成立的那天起，创造了一系列的奇迹，世界一年一度的音乐录影带颁奖是世界流行乐坛最具有权威的和最有声誉的奖项。例如1984年麦当娜的《Performance of Like a Virgin》（《宛如一个处女的表演》）音乐录影带的获奖使其奠定了在世界流行乐坛的明星地位，是音乐电视（MTV）使麦当娜成为流行音乐大姐大。音乐电视（MTV）造就了无数流行音乐的歌手和明星，像麦克尔·杰克逊、波恩·乔威、约翰·埃尔顿、玛丽·凯瑞、塞琳·迪翁等都与音乐电视（MTV）有不解之缘，近几年麦克尔·杰克逊接受的惟一的电视专访就是在音乐电视（MTV）音乐频道。

但有趣的是音乐电视（MTV）从美国传到亚洲、尤其是传到港台和大陆后，其本来的意思已经发生了巨大的改变，它从一个音乐电视频道的概念演变成音乐录影带的概念，变成了一个新型的电视艺术样式。在中国音乐电视（MTV）与 Music Video（音乐录影带）成了同一个东西，尽管许多专家学者、学术专著也指出了这个问题，强调了这两者的区别，音乐电视（MTV）电视网也大声呼吁声明音乐电视（MTV）不是音乐录影带，可

世俗的力量是非常巨大的，在港台在中国，人们已经习惯于将音乐电视（MTV）看成音乐录影带的代名词，看成是由电视音乐发展出来的一个新品种，为了尊重这一既成事实，也为了不引起歧义，所以有必要在这里指出的是，本文也没有跳出习惯成自然这个窠臼，在本文的讲述里面音乐电视（MTV）这两个概念是并存的，这是出于叙述的方便和约定俗成，但是相信读者会清楚音乐电视（MTV）在什么时候指的是音乐频道，在什么时候指的是音乐录影带。

三、音乐电视（MTV）作为一种新艺术的含义

既然把音乐电视当作一门艺术，那么就有必要从理论上来探讨它的艺术构成规律，并探讨其结构形式，由于音乐电视是一种与制作技术密切相关的艺术，加上影视技术突飞猛进的发展，因此音乐电视艺术的研究既是“形而上”的也是“形而下”的。严格地说，每一学科理论的建立或形成，必须经过长时期的经验累积，而后才可以将这些经验进行总结整理并寻出其规律性的东西，从而上升到理论的高度，进而形成一套完整的理论体系。但音乐电视作为一门独立艺术的出现，还是近二十年的事，它的理论基础还十分薄弱，理论研究的成果也寥若晨星，所以我们现在谈论音乐电视（MTV）的艺术含义，确实如履薄冰，一不留神，就有可能误入歧途，掉入万丈深渊。

音乐电视（MTV）最初用于推销音乐制品，其功利目的是十分显然的，利用视听手段来包装音乐作品，使之具有更为强大的艺术冲击力和感染力，从而调动观众的购买欲，并获得较大的商业利润。这个原来的动机所包含的艺术成分是很小的。但是事情的发展有的时候充满了悖论，原来为了达到最大的商业目的，唱片业者调动了可能调动的一切艺术手段，让人们认可了音乐电视（MTV）这种推销方式，认同 Music Video 是最好的音乐宣传方式。由于这种营销策略的强有力，音乐电视（MTV）又集中

了视觉与听觉的最丰富的想像，调动了人的多种感觉渠道参与音乐审美，这大大激发了人们欣赏音乐的欲望，由于具象的音乐表达和阐释，使音乐这种最抽象的艺术通过精美画面变得更加容易理解与轻松接受，拉近了音乐和听众的距离，因此这大大推动了人们去拍摄更好更有艺术性的 MYV，音乐电视（MTV）自此走上良性的发展道路。所以把音乐电视（MTV）看作一门新的电视艺术，今天可能没有人会提出异议。问题是作为艺术作品的音乐电视（MTV），它自身是怎样构成的呢？

音乐电视（MTV）作为一种艺术应该是无可非议的事，从它的特性来看，音乐电视（MTV）是视听艺术的最高阶段的成果，在声画结合方面，它可能是影视作品当中艺术要求最高，而且也最具有难度与挑战性的一种独特的电视艺术品种。从艺术的层面来讲音乐电视（MTV）是由视觉（画面）、听觉（音乐）两个层面构成的，当然在五六十年代，那个时候的 Music Video 在视听结合方面，从艺术的角度看还是十分粗糙的，那个时候关注的焦点只是把 Music Video 作为小型的广告宣传片，在当时的欧洲如英国伦敦的 Top of the Pops 电视栏目所播出的 Music Video 就属于这类作品，像法国电视台的一频道、二频道也时常播送一些这种简单而小型化的、仅停留在用于宣传的音乐录影带，这应该算作音乐电视（MTV）的前艺术期。80 年代以后音乐电视（MTV）才走上独立发展的艺术道路，并逐渐摆脱了以纯功利为目的的广告宣传片的样式，而向视听艺术方面发展，并成为视听艺术性的新品种。不可否认早期那些用于广告宣传的 Music Video 为音乐电视（MTV）的成长奠定了基础，也为音乐电视（MTV）网络和频道的建立提供了可能。

从艺术角度来看，音乐电视（MTV）既是具象的也是抽象的，在视觉和听觉方面，画面与音乐的关系互为补充，相互协调完整统一的塑造一个艺术形象。两者的关系是和谐的、相得益彰

的。这里面音乐所处的地位虽然在某个程度上较为重要，但由于音乐旋律和歌词所提供的意境以及感情的表达需要画面的进一步阐释和再塑才能得到延伸和准确的表达，因此画面的重要性也显而易见。

传统的艺术对于抽象的思维和分析是比较感兴趣的，艺术理论尤其如此，将电视艺术和其他艺术比较，过去我们是不承认电视是一门艺术的，认为电视是文化通俗化的产物，它所有的手段都依赖于科学技术的支持，它只是一种技术产物，技术产物本身常常处于不断的变化和发展当中，因此它缺乏一定的稳定性，围绕它而建立的有关理论，也就失去了一定的时间有效性和普遍的规律性。电视的这一特性是电视艺术研究者感到困惑的原因之一，但是如果我们撇开固有的成见，心平气和地对待世界性文化通俗化的浪潮，把文化视作麦当劳所生产的汉堡，看作是平头百姓唾手可得的商品，那么电视艺术尤其像音乐电视（MTV）艺术就是其中的巨无霸。

在传统艺术审美上，通过理念的抽象和逻辑的推理，我们可以沉醉于思辨的乐园之中。我们的经验告诉我们，当理论显得通俗的时候它会显得不深刻，当理论深刻的时候它又显得不通俗，这是因为我们忽略了直接通过感觉到的经验去理解事物的天性，我们的概念脱离了知觉，我们的思维只是在抽象的世界中遨游，我们的眼睛正在退化，而用形象来表达的观念也被忽视。今天的情况当然与传统所讲的情况已经大不相同，现代的人们已经不大习惯于接受抽象的概念和符号，直观的语言和形象的表达被放到最重要的位置，人们的视知觉异常发达，也被充分地调动，音乐电视（MTV）就是这一艺术平民化的实际成果。

从音乐电视（MTV）的艺术审美来看，它与过去的音乐美学观是背离的。那什么是音乐的审美观呢？传统音乐美学认为音乐“只是一种不依附、不需要外来内容的美，它存在于乐音以及

乐音的艺术组合中。优美悦耳的音响之间的巧妙关系，它们之间的协调与对抗、追逐和遇合、飞跃和消逝，——这些东西以自由的形式呈现在我们直观的心灵面前，并且使我们感到美的愉快”这些运动着的乐音系列，是音乐艺术所特有的东西，也就是音乐美的来源。

音乐的本质的确是抽象的，它提供了丰富的幻想和幻象空间，正如著名音乐家青主所说：“音乐是上界的语言”。我们通常把建筑称为“凝固的音乐”，或把一件雕塑作品形容成“用石头写成的诗”，这些都是就作品的效果而言，这种用于艺术之间分类的语言大多数是比喻性的，而并非涉及到本质问题。

音乐的本质特征是建立在听觉之上的，正如建筑是视觉上的单纯形式的体现、电视是视听结合的综合体现一样，我们在音乐里所得到的感受是由听觉器官给我们带来的，诚然音乐也有形象的模仿能力，比如说音乐可以用三种方法来表现物质对象，第一可以模仿鸟鸣、牧童的笛子、猎人的号角；第二可以模仿暴雨雷鸣、潺潺流水、奔腾咆哮的长江大河；第三可以用音乐来暗示或象征纯视觉的物质对象，如湖光山色、云彩、峰峦等等。但是音乐的特长并不在此，它最重要的最本质的美，还是利用旋律和节奏的组合，调动我们的生理器官，引起我们的情感的反应，从而产生一种由生理到心理、由联想到幻觉的审美愉悦。

音乐电视（MTV）中音乐是第一要素，也是基础，视觉只是音乐电视（MTV）的外在语言形式。电视艺术重视视觉形象的创造与表达，音乐电视（MTV）也是如此。只不过音乐电视（MTV）更重视视觉对听觉的诠释。只有视觉美的追求，才能最好地体现音乐的美。音乐电视（MTV）中的音乐与画面之间的关系，可以说是音乐电视（MTV）作为一种独立艺术的关键点，电视画面是音乐的外化表现，就如我们对一个人的外貌的品评一样，第一印象是非常重要的。好的音乐需要精美的画面、富有创

意的画面的审美提升。影视历史上声音与画面一直是重要的两大要素，所谓的电影音乐、电视音乐在影视艺术当中从来就不是表现的主体，它们只是用于烘托画面、渲染气氛、营造声音环境、推动和强化情节，总之是处于一种从属状态的辅助工具。只是有了音乐电视（MTV），音乐才走向前台成为与画面平起平坐的影视构成要素。

四、音乐电视（MTV）与声画发展的历史联系

从影视历史来看，声音一直处于一个被忽视的地位，就拿电视这个英文单词 Television 来说，其中 tele 就希腊语的原意是“传输”，而 vision 的原意是“图像”，两部分加在一起意思就是“将画面传输出去”。这就是电视的本意。值得注意的是在构词中并没有声音这个重要的电视构成要素，所谓三岁看老，从电视诞生的那天起声音的地位的低下由此可见一斑。拿电影来说，在法国有这么一个说法 Cinema（电影）= Movement（运动）+ Image（形象），这里很显然强调的还是画面的作用，也就是画面的记录和传播，声音被完全放弃了。可追根溯源，这倒是符合影视声音发展的历史的。

电影是电视的先导，虽然电视在纪录方式上和技术构成上有很大的不同，但是他们都是视听结合的艺术形式。电视方面所沿袭的理论大部分也来自电影，至今电视的各种手法。尤其在导演艺术和摄影方面基本上还是在沿用电影的有关理论。在声音方面电视的声音理论更是电影声音理论的延伸，在电视音乐构成方面几乎所有的手法都来自电影，包括音乐电视（MTV）也是从胶片的拍摄开始的，最初的导演几乎全是电影导演，而今天，在音乐电视（MTV）的拍摄上能达到胶片的质感程度和电影的光影效果，也是众多音乐电视（MTV）摄制者追求的艺术目标。

我们追溯音乐电视（MTV）与影视声音发展的历史关系，就是想了解影视声音演进的历程，从而对音乐电视（MTV）的

形成以及声画处理的历史有一个清晰的认识。电影声音发展的历史和录音技术的发展是密切相关的。早期的电影并非不愿意重视声音，而是当时的科学技术水平无法满足影像与声音的结合问题，电影的早期时代声与画是脱节的，无论是技术条件还是艺术实践，声音都是游离于画面的。现在通常认为，默片时代人们对声音没有什么需求，其实不然。默片时代人们对声音的要求实际比今天还更加强烈，人们根本无法容忍没有声音的活动影像，所以卢米埃尔兄弟时代，音乐所处的地位仍是十分重要的，只不过它承袭的是西洋歌剧的表演方法，电影屏幕只不过被看成另一种形式的戏剧舞台，当放映默片时，电影院中总有乐队、钢琴、留声机以及一些敲击音响为之伴奏，台上台下热闹非常，当银幕上的人物掏出手枪，台下立即有音响师开枪为之配上音效，这跟我们今天看默片只看字幕而影院悄无声息的情况形成一大对比。默片时代除了运用现场乐队为影片伴奏外，也采取一些别的方法来为影片配乐，首先配乐者先将各种乐曲都录制下来，予以分类，或加以改编，当然主要采用古典音乐素材，然后用于配合各种情绪。滑稽的是贝多芬的奏鸣曲，被用作西部牛仔追赶印第安人的镜头画面。或德彪西的作品被用来配合男女调情的场面。

1927年电影《Jazz Singer》（《爵士歌手》）标志着电影出现了现代意义上的声音，这也表明电影历史上一次革命的到来。但早期有声电影，录音设备十分简陋，都是些体积庞大的笨家伙，与今天家庭所使用的录音机相比，当时的录音设备远远不如现在。那时的麦克风是固定的，移动非常困难，因此导演为了将就录音会不顾剧情要求，而让演员对着麦克风进行表演。这不仅限制了演员的表演发挥，也降低了默片时代原来已经发展到的很高的表演水准。难怪像卓别林这样的演员也大力抨击有声片，认为声音进入电影使默片的视觉表现手段丧失殆尽。从1928年到1932年，这四年间有声电影发展非常迅速，有声电影技术走向

完善，虽然有一批像卓别林这样的艺术家仍然在捍卫默片，但人们已经开始纠正早期有声片中片面追求声音而忽视表演的弊端，音乐在影片中的重要性也愈加显著。

30年代俄国音乐学家普多夫金总结出一套电影音乐理论，他主张声画之间的对位关系，著名的电影导演爱森斯但就很受这一理论的影响，在其拍摄的影片《亚历山大·涅夫斯基》中他就和作曲家普罗科非耶夫充分讨论音乐对画面的积极作用。德国作曲家艾斯勒，他对音乐在影片中功能有这样的诠释，他认为：音乐在影片中的简短形式，作曲家对影片现实主义的声音成分的自觉（它的所在是在什么地方，在什么时间）；音乐应该能反映出影片情感的、客观的、普遍的性格，而不是仅仅其内里面的那一小部分，他也主张音乐虽然与情节内容有关，但应该产生它本身的方向，而不完全受情节的影响。

如果说音乐电视（MTV）与早期电影音乐有那些联系的话，那么美国早期的歌舞片与之关系可能更为大一些。因为在歌舞片中音乐所处的地位才算比较平等。其实早在默片时代就已经有了一种只有舞蹈没有歌声的片子，后来歌舞片就产生自这种片子的基础上。歌舞片虽然充斥着大量的音乐，但是这并不表明音乐的独立性。可以说是音乐电视（MTV）的诞生才使音乐真正走向前台，成为与画面同样重要的影视构成要素。

影视声音的发展相对画面的进步要缓慢得多，当世界电影业迅速发展的时候，录音技术与录音设备仍然是非常滞后的，40年代在磁性录音方面有了很大进展，电影声音由于磁性录音的出现而大大拓展了发展的空间，大约到了50、60年代电影的声音质量达到了与画面同样清晰的程度，70年代各种降噪系统的研制成功，使电影声音更加完善，立体声的运用加强了声音的丰富表现力，此时的电影声音已经可以像画面一样成为一种驾驭自如的手段了。近20年来，声音在工艺学方面的进展十分迅速，录

音技术的变化日新月异，立体声多声道降噪增益系统日趋完善，数码录音的出现使声音的发展变化更大。声音技术越来越高保真，声音质量水平越来越高，而电子乐器的出现也给声音领域带来了革命，丰富的声音变化，以及人造的各种不同类型的音响使影视声音技术出现全新的面貌。

音乐电视（MTV）可以说是影视声画结合形式的最高结晶，声画的结合在这里得到了最完美的体现，在这之前没有一种影视艺术形式在声音的处理方面有这么到位、这么精确、这么富有艺术审美性，所谓的声画原则，在音乐电视（MTV）中表现得最为出色。这里声音是画面赖于存在的条件和基础，这与通常影视中的声音理论恰恰相反，过去我们讲声画关系，声音绝对是处于附属的地位，是从属的要素，甚至有的人认为在影视中最好的声音处理就是我们感觉不到声音的存在，当然它的意思并不是“此时无声胜有声”，而是观众这时候已被画面完全吸引而对与画面同时存在的诸如音效或音乐的全然不知。电影理论家贝拉·巴拉兹就说：“言语决不能在画面里喧宾夺主，但言语能加强画面的表现力，因为它能代替许多分切镜头。”这里虽然讲的是对话，不是音乐，但对声音的忽视也殃及到音乐在影视中的地位。例如可莱尔对电影音乐的评价是这样的：“我们原先希望有声电影将会促成一种全新的音乐——一种完全为微音器和扬声器设计的音乐，它应和电影结合得非常紧密，以至几乎无法拆散。可是我们现在不得不承认，除了少数特殊的例外，还从未见过这种音乐，而专为电影谱写的音乐也没有显出任何真正的独创性。”在此后的历史发展中，近代的声音理论才渐渐被接受，伯奇在《电影创作的理论》一书中指出：“在听觉和视觉空间的相互关系中，我不区分音乐、对话和音响效果之间的差别。这两类辩证的相互关系实际上可以包括各种各样的声音。在今天持这一态度的电影制作只有很小的，然而确实是增长的少数。这一态度使当代对如何

运用声音的实验目的更进一步地接近于实现：亦即创造一个首尾一贯的构成声带，其中声音与画面之间相互作用的形式是密切地和电影声音的三个基本类型：对话、音乐和音响效果（不论是否可以辨认）之间的相互作用的形式结合在一起的。”这句话有些拗口，但态度是明确的，即：理想的电影声带（所谓的“声带”是指声音在影视中的关系）构成必须是声画结合，而声音又是人声、自然音响和音乐的有机构成。莫纳柯也说：“理想的情况是，声音在电影的方程式中与画面应当是平等的，而不应像它现在那样处于从属地位。一句话，电影现在刚刚开始对音乐的艺术的影响作出反映。”话虽这么说，可音乐在影视中的处境依然如故，从根本上没有多大的改观。视觉为主的问题仍未解决。音乐电视（MTV）中声音的具体形态是音乐，音乐电视（MTV）把音乐放到了一个重要的位置，而且是前所未有的高度，画面与音乐的关系被视为互动的，画面对音乐的诠释功能因而极大调动，声画这才走上和谐、互动、互补、互融、共同创造全新的声画形象的道路。

第二节　音乐电视（MTV）创意的模式及规律

创意是一个新词，过去要么称呼创作，或者称构思，自从进入信息时代，尤其是媒介的迅速发展，广告业的发达，创意这个词汇也迅即进入人们的习惯用语，成为从事媒体工作人员常用的语汇之一。创意这个词如果寻找其在英文中的对应词，也许用IMAGE来解释比较准确，60年代以来，世界文化整个向世俗化方面发展，人们越来越多地依赖视觉语言，而懒于抽象思考。表现技术也着重“形象化”或“印象”。到本世纪80年代以来，世界完全可以说是一个形象化的时代，视觉要素所占的比重特别大，而且随着电子计算机的普及和对各行各业的渗透，视觉语言

已成为当今社会最重要的语言。

创意之所以不同于传统意义上的创作活动，有这么几个方面的突出点：首先，创意强化了想像力，把想像放在第一位置，看是否具有独特的创作构思，丰富的联想。其次，创新也是创意思维能力建构的基本元素，Imagination 就是要排除陈腐与平凡，去追求新意与独创性。

一、音乐电视（MTV）创意的社会文化背景因素

影响音乐电视（MTV）创意的因素是多种多样的，音乐电视（MTV）的创意深受社会文化背景因素的制约，不同的文化背景对音乐电视（MTV）的创意提供了最初的原创动机。由于音乐电视（MTV）主要作为流行音乐的载体（虽然今天已有用于非流行音乐的音乐电视（MTV），但原初音乐电视（MTV）和流行音乐有着更多的联系）因此流行音乐的文化风格及品位，为音乐电视（MTV）创意的定位及艺术趋向起到相当重要的作用。研究音乐电视（MTV）的创意是不能脱离流行音乐文化而进行的。从全世界来看，流行音乐文化虽有其共性，但各国历史传统、地域特征、文化环境的差异也给流行音乐文化打上了地区烙印。

欧洲流行音乐文化表征当以英国为其代表，作为过去的日不落帝国，英国承袭的是从伊丽莎白时代就占绝对主流的贵族文化，这种文化更加注重传统和规范，对于贵族社会的各种繁文缛节津津乐道，从根本上来说它是忽略个性的，讲究的是荣誉与骑士精神，对叛逆与放浪形骸则只有将之纳入贵族传统行为的模式之中才被认可。但是事物总是有其两面性的，一方面英国社会奉行着传统的贵族文化，而另一方面处于社会边缘的人群尤其是青年人，却表现出极端的反叛。有意思的是近代以来英国社会中维护传统与反传统、循规蹈矩和叛逆一直是社会冲突的焦点和人们价值判断的冲突所在。从温莎公爵到戴安娜王妃，他们的行为和

思想无不体现出这种冲突的激烈性。所以摇滚音乐在这样的环境中产生是不足为奇的，摇滚音乐本身就是对传统音乐的一种背叛，从它的音乐结构到演唱风格、歌手的衣着，到演唱环境都是与传统背道而驰的。摇滚乐就是在英国这样的文化环境中诞生。迄今为止音乐电视（MTV）当中最活跃的摇滚乐队和歌手，都与英国有这样或那样的联系，像埃尔顿·约翰、菲尔·柯林斯都来自于英国。英国的音乐电视（MTV）以摇滚音乐为主，在创意上突出反映社会问题以及人生的价值问题，例如埃尔顿·约翰的《别让太阳落在我头上》非常典型地表现出它的反叛与多愁善感；而菲尔·柯林斯的《再多一夜》、《带我回家》、《分离的生活》则表达了对社会的批判。像“约汉尼讨厌爵士乐队”他们的作品涉及面更为广泛，他们的作品当中有不少反战意识的歌曲，而达尔·斯特里兹这支被誉为世界超级摇滚乐队，他们所演唱的《手足情深》就是为援助非洲灾民而创作的，体现出人道主义的精神。由于受这些摇滚音乐的影响，英国初期的音乐电视（MTV）在创意表现上基本上是主题性的，也就是有着明确的价值取向和善恶标准。

法国的音乐电视（MTV）创意从其文化背景来看与英国的有所不同，他们在态度上没有像英国人那样执著于某一信念，而相对的在音乐电视（MTV）的创意之视野和角度上都要宽泛得多，受法国传统的浪漫主义倾向的影响，法国的音乐电视（MTV）在主题的确立、题材的选择、影调的变化以及音乐的风格方面也极其变化多样，像音乐电视（MTV）音乐电视频道所播出的音乐电视（MTV），在创意方面都显得更为优雅。情绪也更加明朗，色彩也偏淡雅。法国的音乐电视（MTV）走的是一条与英美不同的道路，受法国电影传统的影响，法国的音乐电视（MTV）更像是一部由 4 分钟组成的抒情电影，在许多方面尤其是在拍摄和制作手法上都与法国电影极为相似。

德国的音乐电视（MTV）受其流行音乐的影响，偏向于用音乐来表达复杂的理念和深刻的思考，就像电影《迷墙》所表现的那样，德国流行音乐较其他欧美流行音乐显得要晦涩一些，此外德国的流行音乐也更加偏向传统，像乌多·于尔根斯的演唱和作曲风格柔和而明亮，其声线也富于柔美与和谐，从他的作品中可以看出德国流行音乐的一些特征。德国是西欧古典音乐的发祥地，德国人严谨的作风与敬业的精神体现在音乐电视（MTV）的创意上，显得精巧、雅致、完美、更胜于浪漫与激情。

在创意方面美国的音乐电视（MTV）受好莱坞传统影响，其导演手法丰富而变幻莫测。在切入社会问题方面视野广泛，在创意手法上流派纷呈，有的注重娱乐性和故事情节，有的则以精彩绝伦的特技来解释音乐；有的以百老汇歌舞为创作蓝本，有的以科幻色彩吸引观众，有的以惊险恐怖见长。许多音乐电视（MTV）对美国社会存在的问题进行了反映。如敏感的政治问题、越战、种族歧视、暴力冲突等都是音乐电视（MTV）创意的素材和切入点。如著名的音乐电视（MTV）精品《Didn't Start the Fire》就对种族歧视、越南战争、冷战等问题进行了深入的反映。而 GEFFEN 公司摄制的音乐电视（MTV）系列《肮脏》则以非主流音乐的面貌出现，其中一部音乐电视（MTV）《Cool Thing》（冷酷的东西）其反叛程度如此强烈，乃至创意者想把冲锋枪和贝雷帽作为主唱的形象定位，配合该音乐电视（MTV）的唱片封套的副标题则写着：一星期内我们杀了父母夺路而逃。还有的音乐电视（MTV）在创意上承袭了好莱坞的导演手法，在离奇、诡谲、惊险、恐怖上下功夫。如麦克尔·杰克逊的《恐怖之夜》（Thriller）的导演是美国恐怖片大师，曾以《伦敦的美国人狼》而著称的约翰·兰迪斯。1983 年的《恐怖之夜》在电视台播出后，引起巨大轰动，其中创意的离奇惊惧则是导致这一效应的因素之一。

亚洲的音乐电视（MTV）创意是该地域及民族文化背景的外化产物。如印度的音乐电视（MTV）创意注重歌舞性和其宗教特点。几乎所有的音乐电视（MTV）创意都有载歌载舞的处理。在景别上也注重突出印度的宗教寺庙、石窟、摩岩造像等文化特征。当然印度在音乐电视（MTV）创作方面应该是得天独厚的，重视音乐歌舞的传统，使他们很容易认同这种艺术形式。话虽如此，歌舞性太强也局限了印度音乐电视（MTV）的发展，在创意方面太多的歌舞也显得过于单调，正因为如此，印度的音乐电视（MTV）始终没有达到较高的艺术水平。

中国的音乐电视（MTV）分大陆、香港、台湾三个地区。港台的音乐电视（MTV）创意基本沿袭欧美的方式。其主题大多以风花雪月、爱情的悲欢离合为宗旨。其中也不乏民族色彩或古香古色的传统韵味。但创意的格局基本控制在城市文化的范畴，缺乏忧患意识与凝重感。但在一些音乐电视（MTV）中对于某些视点的关注却是十分精致和细腻的。如童安格的音乐电视（MTV）《一世情缘》就是这方面的代表。近些年来，在音乐电视（MTV）的创意方面，港台尤其是台湾发展得非常快，也非常丰富。与英美接轨更紧密。在光影的变化，影调的处理，镜头的运动等各个环节都力图表现得更为前卫。

崛起较快的是韩国的音乐电视（MTV），在水平方面可以说已经达到了相当可观的程度，最近几年的韩国音乐电视（MTV）在拍摄上已有较大的突破。在民族化问题上韩国音乐电视（MTV）解决得比较好，突出了韩国人重视亲情与爱情的主题。摄影上大量运用柔光，强化节奏的变化与影调的转化，运动镜头也驾驭纯熟，但创意略显欧化。

日本情况与韩国类似，日本尽管在流行音乐领域走在亚洲最前列，但在音乐电视（MTV）的拍摄与制作上却显得不那末突出。在原创音乐方面日本是最优秀的，亚洲基本以模唱日本流行

歌曲为特点，早在本世纪初就是这样，今天依然如此。由于日本不重视音乐电视（MTV）的生产，这在一定程度上影响了日本流行音乐的流行。

中国大陆的音乐电视（MTV）注重历史感和民族性。在创意的厚重感以及责任态度上都十分突出，视点比较关注农村主题，对城市生活的反映主要强调个人与社会关系及深深的忧患心态。如张元导演的音乐电视（MTV）《一块红布》、张楚的《姐姐》、唐朝乐队的《梦回唐朝》即是明例。但大陆的音乐电视（MTV）在创意和制作上目前尚有许多技术问题没有解决，尤其在制作上更为明显。从发展来看，1992 年以来，音乐电视（MTV）在中国的进步可能是整个亚洲最快的，而且也是最丰富多彩的。民族化是一大特点，有意思的是中国在音乐电视（MTV）的引进上充分显示了兼容并蓄的特性，不仅创立了器乐音乐电视（MTV）、古典音乐音乐电视（MTV）、戏曲音乐电视（MTV）、还演化出文学 TV、相声 TV 等等，不一而足。当然这并非坏事，有总聊胜于无。只不过与我们今天要讨论的问题有了一定的距离。在创意上中国的音乐电视（MTV）突出的是乐感文化，太平盛世与幸福感是最重要的主题，几乎所有的人物脸上都洋溢着幸福与满足；在色彩上大红大绿是主色调，暖色是它的主流。像西方那种灰暗或晦涩，《人鬼情未了》的创意是见不到的。宗教问题或地区冲突这类西方常见的主题也是没有的。中国的音乐电视（MTV）在创意上比较强调线性结构，寓教于乐和说理显得突出，讲故事的创意结构更是普遍，我们很难看到悲观的结局也难找到颓废与绝望。而更多是漂亮和美丽得近乎完美的人物。自从电脑动画的引入，中国的音乐电视（MTV）创意，又多了新的表现力，利用抠像的原理，演唱者的形象更加楚楚动人，画面也五彩斑斓得如同梦幻般一样。近些年，还专门为某一主题创作音乐电视（MTV），如抗洪音乐电视（MTV）、香港回

归音乐电视（MTV）、春节音乐电视（MTV）等等，主题先行是创意的又一特征。

二、音乐电视（MTV）创意的审美因素

音乐电视（MTV）在美学上的追求是通过音乐电视（MTV）的导演及制作人在创意上的艺术趋向来体现的。从东西方音乐电视（MTV）在美学上的共性来看，人本主义哲学是大多数音乐电视（MTV）创意的基本的美学基础，这一特征的物化尽管可能千姿百态，但都不会偏离太远。人本主义基调的确立与流行音乐在美学上的定位密切相关。一般来讲，严肃音乐（严格说所谓“严肃音乐”是一个不确切的概念，因为“严肃”往往与“不严肃”相对立，而人为地将流行音乐与古典音乐用“严肃”来进行划分，实际已带有贬低流行音乐的潜动机）在美学上是比较忽视主客体之间的交流与共享的，尽管有人认为这是夸大了主客体的分离，但在对对象的理解和自我理解方面，在理解对象与理解者、本来视界与理解者视界等方面，相对而言，流行音乐更强调了小主体与客体之间理解上的距离，正如美国的美学家伦纳德·迈尔认为的那样，“音乐是人与人之间交流的产物和工具”，“音乐的意义存在于音乐的参加者（作曲者、演奏者）与欣赏者的关系之中”。在这样的美学观念下，不少音乐电视（MTV）在创意上都努力创造一种演唱者与欣赏者密切交流的气氛，强化这种亲密关系。如音乐电视（MTV）《最后一枪》、《玫瑰花床》等都是演唱与群众场面的纪录，狂热的歌迷及精力充沛、情绪亢奋的歌手，在自我宣泄之中唤起全体观众的直接参与与共享。在人本主义哲学的原则下，许多音乐电视（MTV）更多在创意上强调人自我意识的复苏以及自我的反思，呼唤自我的复归以及对自我心理情节的梳理及理疗。音乐电视（MTV）“Pretty Child”（Rock Machine）的创意即是对自我童年梦魇的一种追忆和求解。这部音乐电视（MTV）在现在和过去两个时空

中交替进行，而且创意上故意安排了一个洋囡囡作为过去童年生活的符号象征。歌手在追忆中讲述了小时候“我”是怎样观照世界和认识周边环境的；小时候在教堂里奔跑则暗喻对宗教的模糊概念；那随风飘动的窗纱则是儿时对美的渴望。这部音乐电视（MTV）最后以一座旷野上孤独的小屋作结，表示歌手孤独的心灵。音乐电视（MTV）《姐姐》（张楚）反映的是青少年一代与老一代（父亲）之间的代沟，这种分歧和对世界认识的差异及价值取向，使创意者作了某些激进处理，如歌手对一尊不可理喻的雕像的破坏和发泄，正是对这种代沟的难于跨越的哀鸣。音乐电视（MTV）《Beautiful Girl（INXS)》是以符号美学为特征的创意，其中的画面和人物以及各种字符的组合，均是某种意义的象征，这些模糊的人物及文字概念没有特定的指向和含义，但却赋予观众巨大的想像空间，也就是如同接受美学所提倡的那样，提供了众多的未定点音乐电视（MTV）在美学上的自觉或非自觉的定位，是创意者的潜意识流露，这些观念导致创意的五彩缤纷，也导致创意上的品位层次区别，反映了创意者的世界观及价值尺度。

第八章　电视戏曲节目

电视戏曲，如果不能称之为中国电视文艺中最重要的一种形式，也完全可以称为最具民族文化特色、最为独特的一种形式。

中国的民族戏曲在世界上独一无二，它既是中国文化的一个组成部分，又是中国文化的巨大载体。作为一门综合性艺术，它融汇了文学、音乐、舞蹈、美术、武术、杂技、舞台表演等等多种文艺因素，凝聚了中国特色的美学特征。它对中国的文化思想、道德情操、审美情趣。音乐心态、民风民俗曾经产生的巨大影响，历史上任何一种艺术难以企及。在各种戏曲勃兴的宋、元、明、清时代，无论通都大邑还是穷乡僻壤，凡有炊烟升起的地方，几乎都能领略到戏曲神奇魅力的浸润。那时，城镇有勾栏、瓦舍、戏棚、茶馆、戏楼、剧场、会馆，乡村有祠庙、土台、场院、草台，星罗棋布，构织成惠及百姓、疏而不漏的戏曲传播格局。无论帝王贵胄还是贩夫走卒，一经接触戏曲，无不为其精彩瑰丽、博大精深所倾倒。但是，任何一种事物都有其产生、发展、兴盛、衰微的代谢规律。星移斗转，戏曲这种属于古

典艺术范畴的艺术形式已经早就度过了它的鼎盛年华。特别是时代进化到了科学技术日新月异的20世纪90年代，更为神奇美妙的电视艺术君临天下，覆盖城镇山村的已经是体现现代电子技术的电视网络。古老的戏曲艺术受到了前所未有的冷落。然而，冷落与挑战同在，困窘与机遇共生。电视技术的出现，在抢夺了戏曲观众的同时，也给戏曲带来了新的发展的机运，电视与戏曲结合，就可以为戏曲插上一双翱翔的翅膀，为戏曲提供重新接近观众的最有效的媒介。而且，电视与戏曲的嫁接，也产生了一种全新的艺术形式，既丰富了荧屏，也为振兴传统戏曲艺术、促进电视艺术民族化提供了一条新路。

第一节　电视戏曲概述

一、电视戏曲概念的界定

电视戏曲，也称戏曲电视，是中国传统戏曲艺术与现代化电视技术相结合所产生的新兴艺术品种。它指运用电视的技术手段，突破戏曲舞台的时空局限，适当采用实景及镜头组接艺术来表现戏曲艺术、反映戏曲文化现象的一种电视文艺形式。

电视戏曲到底姓戏曲还是姓电视？“电视戏曲”和“戏曲电视”两种称谓孰更科学？围绕着这些问题始终存在着争议。一种看法是戏曲主体论。认为戏曲是富有民族特色的传统艺术，并且自成东方演剧体系，在世界艺术剧坛上占有独特的位置，应该尽量保持戏曲艺术特征和表演精华。电视只是表现戏曲的手段，现代科技和电视手法都要为戏曲服务。因此该姓戏曲，称电视戏曲为好。另一种看法是电视主体论。认为时代变了，电视表现戏曲应该根据现代观众的审美要求，在吸收戏曲某些优长的基础上突破舞台，突破程式，以电视为主，姓电视，称戏曲电视更好。实际上，给一种仍然在发展演化中的新兴艺术品种命名，的确是一

件很困难的事情。事实上，戏曲与电视相嫁接，能够产生各种各样的新形式。如果将戏曲看作母本，电视就可以看作父本。戏曲与电视联姻，产生的第二代必然形成两类，一类继承母本遗传因子较多，像戏曲直播和录播节目，戏曲舞台纪录片等，改变戏曲的舞台表演性质较少，电视技术的运用相对也少，主要向戏曲靠。另一类继承父本遗传因子较多，传媒特性更明显，像电视戏曲杂志性栏目，有关戏曲艺术、文化的专题节目，戏曲电视剧之类，引入电视表现手法就相对增多，舞台表演的特性相对减少，主要向电视靠。两类之间更有大量逐渐过渡的形式。所以这种新兴的电视文艺形式目前很难用准确的、统一的称谓来加以规范。也许电视戏曲演化到一定阶段，它的艺术特性更明确，分类更鲜明，人们可以更科学地来给它命名。目前，倒不妨运用模糊概念，多种类型的形式共存，多种称谓并行，因为电视戏曲最重要的问题还不是称谓问题，不是应该以谁为主体的问题，而是深入探求戏曲与电视怎样在更高层面上结合的问题，什么样的形式更受当代观众欢迎，更能经得起时代和历史的检验的问题。至于姓戏曲还是姓电视，毕竟无关宏旨。

二、电视与戏曲联姻的必要性与可能性

电视与戏曲联姻，是一种历史的必然，同时也是一种必需。不仅戏曲需要电视，电视也需要戏曲。中国电视在近十几年突飞猛进，日新月异，成为诸多传媒中最为活跃的一支劲旅。在每年的自办节目播出量中，文艺节目占到2/3。在制作节目总量中，文艺节目也占到近3/10。电视作为对民众有极广泛影响、极大渗透力的媒介，怎样保持本国本民族的文化特色，提高民众的审美水平、思想文化修养，就成为电视文艺工作者的职责和义务。电视文艺需要大量的具有中国特色、民族风格并为中国观众喜闻乐见的优秀节目。发掘中国民族艺术宝库，从民族艺术中汲取丰富的营养和灵感进行电视化加工，制作具有浓郁民族特色的艺术

精品以满足广大观众的审美和娱乐需求就成为中国电视文艺的当务之急。中国戏曲渊源流长、博大精深、绚丽多彩，剧种多达300多个。民族戏曲有不少剧目宣扬了爱国主义精神和民族的传统美德，像孝敬父母、尊师爱友、除暴安良、见义勇为、舍己救人等等。有的剧目蕴含着治国安邦的深刻道理；有的剧目表现了劳动人民的胆略和智慧。特别解放以后编演的许多优秀现代题材的剧目，更是按照“寓教于乐”的精神，以接近当代审美的形式倡导社会主义的公共道德，在社会主义精神文明建设中起到了很大作用，历来是我国主流文化艺术中的一支劲旅。电视与戏曲两支劲旅结盟前行，就必定能够演出更为丰富多彩的新节目、新形式，为繁荣荧屏作出新贡献。所以说，电视需要戏曲艺术的支撑。

当然，电视与戏曲结合是电视的需要，更是戏曲的需要。对于戏曲而言，是否能抓住与电视结合的历史机遇，几乎是生死存亡的抉择。戏曲从根本上说属于古代艺术范畴，它具有近千年的历史。戏曲已经跨越了封建社会、半封建半殖民地社会和社会主义社会三个历史阶段。目前戏曲仍然基本上保存着古代艺术的特点，与现代艺术相距甚远。像古典文学中的诗词、曲、文一样，其内容与形式都具备着古典美的神韵。而生活在高科技迅猛发展的信息社会里，电灯、电话、电影、电视、电脑、信息高速公路……以加速度向人们扑来，现代的生活节奏加快，娱乐方式也越来越丰富多采，地球都感到变小了。人们已经很难把宝贵的时间和娱乐兴趣集中投放到戏院剧场，戏曲与现代观众也就有了相当的距离。换句话说，由于时代的进化、审美情趣的演变，古老而优美的戏曲艺术陷入了困窘，面临着日渐失去观众的危机。电视传媒的出现为戏曲提供了维持老观众、培养更新一代戏曲爱好者的可能性。我国目前进人家庭的电视机已达2．8亿台，电视人口混合覆盖率已经达到85%左右，这就意味着中国电视观众有

近十亿人。戏曲节目在电视上播放一次可能获得的观众人数，可以是千人以上大剧场表演几万次甚至几十万次的观众人数。小小的电视可以为传统戏曲在当代的生存和发展提供更为广阔的空间舞台，把传统艺术变成与观众朝夕相处的伙伴；可以为人们提供方便、俭省、快捷、自由的观赏戏曲的方式，适合现代社会快节奏、紧张生活的人们的娱乐需要；有利于培养出更多的新观众、新知音，特别是吸引对传统文化艺术知之甚少的一代青少年，使他们接受戏曲艺术的熏陶，潜移默化地接受更多的民族传统文化的精华。因此，戏曲与电视结伴同行，可以说是一种时代的必然，是振兴民族戏曲的有效途径之一。有人称电视是民族戏曲艺术振飞的翅膀，有人形容电视是沟通戏曲与观众的七彩桥。总之，戏曲需要电视。电视对于戏曲振兴、新生的意义怎么评价都不会过高。

电视与戏曲的联姻除了有其必要性，应该说也完全具备可能性。戏曲艺术虽然是一种古老的艺术，同时它也具备着综合能力极强、善于吸收其他艺术优点的好品性。考察戏曲发展的历史，试看它是怎样将歌唱、舞蹈、武术、杂技、表演等等多种艺术综合吸收进戏曲艺术的，就可以懂得这一点。同时，戏曲艺术也是一种不断适应时代、不断更新的艺术。当年，世界上电影这种新技术、新艺术传入中国不久，1905 年，清朝光绪年间，我国电影事业刚刚产生与起步之时，拍摄的第一部影片就是著名京剧艺术家谭鑫培主演的舞台纪录片《定军山》。这个事实绝非一种偶然的巧合，它实际上充分体现了戏曲力图跟上时代脚步的意识以及戏曲对新兴技术的亲和能力。中华人民共和国建国后，在党的“推陈出新、百花齐放”文艺方针指导下，广大电影、戏曲工作者辛勤劳动、勇于探索，拍摄了 250 多部戏曲电影，像《梁山伯与祝英台》、《十五贯》、《天仙配》、《刘巧儿》、《秦香莲》、《杨门女将》、《红楼梦》、《野猪林》、《白蛇传》等等，在国内和国际上

都享有盛誉，影响深远。这些戏曲电影不但起到了积极推广戏曲艺术的作用，同时给今天的电视戏曲积累了拍摄技巧、表现手法和编导方面的经验。

如果更深一层来考察，分析电视与戏曲各自的艺术特质，我们还可以发现，电视与戏曲不但存在着结合的可能性，还存在着结合的必然性。

表面上看，电视与戏曲，这是两种差异悬殊的艺术门类，各有各的艺术特性。电视是现代社会高科技的产物，电视艺术以电子技术为传播手段，依赖电子信号的产生、贮存、传播和重现这一系列技术来传播声音和图像，以家庭为欣赏单位。与电影相比较，不像电影依托摄影艺术、底片加工洗印和放映再现这样一套复杂的工艺过程，电视可以更快捷、更纪实、更客观，也更贴近生活和观众。电视艺术从产生那天起，就自觉追求雅俗共赏的发展方向，注意题材内容的日常性、现实性和家庭效应，充分发挥长短自如的叙事功能。它与电影、戏剧、广播有着天然的血缘联系，然而具备着与任何艺术不同的独特艺术个性。这是一门完全新兴的、年轻的艺术。

戏曲艺术则已十分古老，它与古希腊戏剧、印度梵剧一起被誉为最古老的戏剧，是最能体现我国传统文化精华和审美情趣的一种艺术。中国戏曲的表演艺术可以追溯到秦汉的乐舞、俳优和百戏，之后综合了文学、歌唱、舞蹈、武术、美术、音乐、杂技、照明、服饰等等多种艺术因素，在元代达到成熟繁荣。其中的一种在南戏的基础上发展成明清传奇戏，并在清代中叶呈现出各地方剧种蓬勃兴起的繁盛景象。戏曲在发展中渐趋规范精美。美称“国剧”的京剧在此基础上汇融各戏之长而诞生，比较全面地体现了我国戏剧的民族风格和传统特色。梅兰芳正是在中国传统戏曲最成熟时期产生的表演艺术大师。以他为代表的中国戏曲表演体系与斯坦尼斯拉夫斯基、布莱希特的戏剧表演体系，被世

人称为世界三大戏剧体系。中国戏曲的独特之处在于它的程式化、虚拟化和综合化，表演讲究“唱、念、做、打”四功和“手、眼、身、法、步”五法，有极其讲究的表演形式和高难度的表演技巧。同时服饰、脸谱与道具都具有装饰美，华丽、夸张、凝炼、鲜明，给人五彩缤纷的视觉冲击。中国的戏曲音乐长期以来形成了具有自己民族特点的一整套结构形式和表现方法。歌唱依行当不同而有独特的发音方法，伴奏与舞台表演融为一体，掌握着戏剧的舞台节奏。中国戏曲按角色分“生、旦、净、丑”四大行当，同时依照人物身份、年龄、性格的不同还有更加细致的区分。像扮演男性角色应“生”行，表现忠勇英雄有非凡气度的人物就由生行中“红生”来应工，演剧中少年又用“娃娃生”，演擅长武艺的青壮年男子用“武生”等等。女性角色的“旦”行也分青衣、花旦，老旦、武旦、刀马旦、泼辣旦、玩笑旦、闺门旦等多种。丑行则有方巾丑、武丑、袍带丑、茶衣丑等。各有规范的扮相、脸谱、服饰与表演，互不混淆。各行当在长期的表演实践中又形成不同的流派，各具独特风格。像老生行就有余（叔岩）派、高（庆奎）派、言（菊朋）派、马（连良）派、谭（富英）派、杨（宝森）派、奚（啸伯）派、麒（周信芳）派八大流派。旦行中有梅兰芳、程砚秋、尚小云、荀慧生四大名旦，小生行中俞振飞和姜妙香，净行中的金少山、郝寿臣、侯喜瑞、裘盛戎等，都各有神韵，自成流派。

我国除了京剧，还有流行于一定地区、各具地域特色的地方戏。地方戏曲剧种在动态的生长、灭绝过程中，至今还存活有300个以上。从戏曲声腔上大致可以划归东柳、西梆、南昆、北弋与皮黄五大声腔系统。其中影响较大的剧种就有昆剧、越剧、秦腔、川剧、汉剧、粤剧、徽剧、锡剧、黄梅戏、评剧等等20多种。流传至今的保留传统节目有5～6万个。这是一个极为丰富多采，融会了空间、时间、抒情、造型、声、光、色、形，并

且以丰富的表现力和鲜明形象扎根中华沃土、名扬世界的艺术瑰宝，它蕴含着无数艺术营养与灵感，是一笔前人留给我们的珍贵的文化艺术遗产。

电视与戏曲的差异显而易见。戏曲艺术千百年来植根于舞台，以虚拟表演反映大千世界，是一门以写意为特征的艺术。而电视是写实的，用摄像机摄录，以真实的声音和图像反映现实世界，是一门以写实为基础的艺术。但同时二者也有一些相通的因素。首先，美学观念是相通的，电视与戏曲都奉行虚实相生的美学观。戏曲以歌舞表演故事，动作虚拟化，舞台形象注重写意。像《秋江》、《三岔口》、《拾玉镯》，台上行船，灯下摸黑，虚空喂鸡等等，都是依靠演员惟妙惟肖的表演来表现的。这是戏曲写意的一面，但也有写实的成分。像艄公手中的船浆，刘利华、时迁开打时的刀，孙玉姣围绕表演的手镯，就是真的，人物的情感也是实的，故事的情节还必须符合生活的逻辑。而电视艺术以声画表现生活，注重写实，但也有写意的成分。例如观众熟悉的空镜头、长镜头、慢镜头、快镜头等等手法，运用来渲染某一情景、某种情绪，追求的是艺术的真实，并非绝对照搬生活。无论电视、戏曲，都存在虚拟性，都追求艺术的真实。美学观的相通，就是二者能够结合的基因。

其次，时空观念是相通的。戏曲表演景随人迁，王昭君《出塞》，赵匡胤《千里送京娘》，梁山伯、祝英台《十八相送》，都是咫尺千里，瞬息多变的。电视由于可以借用蒙太奇技巧，更能把时空自由发展到无限。

第三，电视和戏曲都是综合性艺术，而且电视还要加上摄像、照明、录音、无线电等科技元素。

第四，民族性相通。戏曲是中华民族土生土长的艺术，深根扎在民众之中，无论题材、语言、音乐、风俗、歌舞都是地地道道的中国气派。中国电视艺术从产生那天起，也始终提倡民族

化。原广电部副部长刘习良同志在第九届全国电视文艺“星光奖”研讨会上的发言，题目就叫“努力建造具有中国风格和中国气派的电视文艺”。强调的就是中国电视要使我国的民族艺术成为电视文艺的主体。事实上，中国电视艺术已经在确立民族风格方面做出了可喜的努力，在注意吸收、借鉴和融合外来一切经验的同时，不断开拓民族审美的领域，寻找民族内容与民族形式的统一和契合。有了这么多相通的基础，中国电视文艺追求民族化就必然会与戏曲结伴同行。

另外，从艺术形式演化的规律来看，电视与戏曲也存在着结合的必然性。电视与戏曲，一传统，一现实；一写意，一写实。二者似乎南辕北辙，油水难融。但是别林斯基早就指出：优秀的文艺作品可能产生在各种艺术形式的“交叉点”上。艺术家们对当代社会生活的认识越深入越全面，就越惊叹它的丰富与复杂，也就愈加体会到突破艺术类型、表现手段单一性的必要。事实上打破单一艺术类型与形式的局限，丰富艺术反映生活的手段，已经成为一种时代趋势和必然。不同艺术形式与手法的交汇与嫁接，也往往产生意想不到的艺术效果。“电影人将蒙太奇风格与长镜头更好地熔于一炉，使艺术倾向与真实感结合得更紧密，就克服了各自的弊端与局限，得到了一种新风格。人们把电影性与电视性相糅合，也使电影更富生活实感，更具新闻性。蜡染艺术与服饰艺术的结合；景泰兰艺术与日用品制造业的结合，也产生了令人惊喜的新品种。而电视与其他艺术形式相结合，已经产生了许多新形式：像电视与戏剧结合而产生的电视剧；电视与音乐结合而成的音乐电视（俗称 MTV）；电视与歌舞结合而成的电视歌舞艺术片；电视与民俗、与风光、与体育、与文献等相结合而成的各种电视艺术片，都突破了孤立的、单学科的思维和概念，获得了纵横驰骋思想、宣泄情感的自由，获得了综合的审美意识。

因此，电视与最具民族特色的戏曲艺术交叉、综合，就是一种水到渠成的历史必然。

三、电视戏曲的历程

我国电视与戏曲的结合几乎与我国电视事业同时起步。我国电视的历史只有40年，1958年5月1日中国第一座电视台——北京电视台试播，同年9月2日北京台宣布“正式播出”。试播以后不久，就实况转播了梅兰芳先生演出的《穆桂英挂帅》、尚小云的《双阳公主》、荀慧生的《红娘》、周信芳的《四进士》、马连良、张君秋合演的《三娘教子》、张君秋、叶盛兰和杜近芳合演的《西厢记》以及其他一些著名戏曲艺术家的表演，令当时一些戏迷大饱眼福，也在一开始就显示出了电视与戏曲相结合后两种艺术的综合优势。

1960年后，北京电视台（原）建成演播馆后，电视工作者尝试用电视手段对戏曲演出进行二度创作。现场多机拍摄，然后增加字幕说明，紧凑幕间压缩不必要的场次，进行镜头景别处理等等。杨洁、莫瑄导播了甬剧《半把剪刀》，后来还成功地播出过革命现代京剧《红灯记》，评剧《双玉蝉》、《祥林嫂》，昆曲《李慧娘》、川剧《燕燕》等，吉林电视台也在演播室加工播出了吉剧《桃李梅》等戏。此后，及时转播的舞台戏曲表演始终是电视戏曲中很重要的内容。可以说，早期的电视文艺，除了播放的电影之外，最吸引人的就是电视转播的戏曲节目。电视戏曲就这样从转播舞台戏曲开始揭开了序幕。

值得一提的是周恩来总理对电视戏曲的关心和有益建议。1961年5月9日，周总理视察北京电视台，当时演播室正在播出河北梆子《挡马》和《杜十娘》。他提出建议，在戏曲唱倒板、场上没有演员时，可以给乐队的演奏员出图像。这小小的建议，不仅把幕后英雄推到了前台，而且丰富了电视戏曲的内涵，通过图像将戏曲音乐部分的表演也表现了出来。这也启发、提示了电

视人去发掘电视戏曲的传播特性和独特语汇。

在此期间，1961 年 12 月 11 日至 19 日，为庆祝著名京剧表演艺术家周信芳舞台生涯 40 周年，北京电视台举办了大规模的戏曲连播，播出了周信芳主演的《打渔杀家》、《乌龙院》及《打瓜招亲》、《宋士杰》、《张飞审瓜》、《斩经堂》、《海瑞上疏》等等。这一系列戏曲节目造成了很大的轰动效应。

到 1964 年，北京电视台有了黑白录像设备。12 月底，录制了常香玉主演的豫剧《朝阳沟》第二场和京剧《红灯记》中“智斗鸠山”一场，用于 1965 年的迎新春元旦文艺晚会。这是我国第一次使用录像技术播出文艺节目。电视文艺首次运用时空优势的尝试也是由电视和戏曲结盟而行，这又是一个意味深长的“巧合”。

历史进行到“文化大革命”。十年动乱，文艺节目百花凋零。电视文艺事业遭到极大破坏。戏曲（特别是京剧）却由于“样板戏”而侥幸一息尚存。全国上下，长城内外，大江南北，《红灯记》、《沙家浜》等八个样板戏天天唱，到处演，不但专业团体演，群众业余文化活动也只能演这几个戏，大人小孩对经典段落耳熟能详。京剧在这种特殊环境中倒意外地收获了一种推广普及的效果。其他戏种也由于移植样板戏而不至湮灭。可惜这种单调的普及无力推动电视戏曲艺术的探索与创新。1973 年以后，北京电视台引进了彩色录像设备和彩色转播车。1975 年至 1976 年间使用彩色录像设备录制了一批戏曲界名家的保留节目，像李和曾、赵燕侠、谭元寿、红线女等人的传统戏剧目和花鼓戏、汉剧、晋剧、河北梆子等剧种的一些传统剧目共 150 多个，为一批名演员的代表剧目留下了宝贵的形象资料。这是电视工作者在特殊的历史条件下尽最大的努力为抢救戏曲作出的很大贡献。后来这批节目陆续播出了一部分。作为电视戏曲而言，文革中在播放革命样板戏的过程中总算得到了延续。

电视戏曲真正蓬勃的生命力从打倒“四人帮”以后才焕发出来。文革结束，十一届三中全会召开，政治禁忌被打破。压抑了十年的文化艺术像开闸的春水一样奔涌而出。随着戏曲舞台的复苏、繁荣，随着电视事业的飞速发展，电视戏曲终于获得了创新发展的宽阔舞台和新机运。

推动电视戏曲繁荣发展的，除了宽松的文艺政策、改革开放的大好形势外，最根本的还有科技手段的更新。电视戏曲从现场直播戏曲舞台剧开始，之后有了演播室，开始运用影视手段进行二度创作，有了以舞台剧为基础、经过加工的戏曲艺术片。随着便携式摄像器材的出现和传播手段的进步，摄像机逐渐走出了演播馆，空间大为拓展，大量真实的社会环境、自然景物进入了电视画面。特别是磁带录像机的出现以及运用卫星通讯等先进传播手段，使电视艺术在制作方式和拍摄手段上获得了更大的自由，电视戏曲也就很自然地突破舞台，将戏曲艺术放到了更广阔、更真实的自然生活环境中来表现。于是，电视戏曲无论是形式还是内容就都发生了令人眼花缭乱的更新和演进。如果可以把早期的那种直播、转播乃至录播舞台戏曲的电视戏曲称为“原生态电视戏曲”的话，1979 年以后的各种新形式的电视戏曲就可以称之为“新生态电视戏曲”。新生态的电视戏曲，受观众现实审美需求的刺激，电视手段介人更多，电视化程度更深，戏曲与其他艺术形式相互渗透、融合，重新组合出各种各样前所未有的形式。有关新生态电视戏曲的分类与特性，下面会列专节细论。

新生态的电视戏曲兼容性更强，更加不拘一格，更加符合现代人的审美观念，自身的艺术特性也渐趋明朗。

由小到大，由少到多，由粗到精，由简单到综合复杂，电视戏曲按照必然的艺术发展规律扎扎实实走了过来，至今已进入全面创新的时期。古老典雅的戏曲终于在高科技时代找到了再生的途径，借助电视，为自己插上了腾飞的翅膀。

四、电视戏曲的现状

文艺复苏以来，电视在弘扬民族戏曲方面不遗余力，做了大量的工作。戏曲之所以衰而不亡，除了自身厚重的文化底蕴，自身的尊贵典雅外，电视的传媒作用不可低估。而且也因为有了电视，才有了今天蔚为大观的电视戏曲。归纳起来，电视在传播弘扬戏曲方面的工作有三个方面：

（一）宣传戏曲的动态，介绍戏曲艺术和戏曲文化知识

这方面的工作，包括通过新闻和新闻性专题报道戏曲界的动态、戏曲改革的动向、戏曲演出团体和戏曲院校体制改革的进展以及新剧目上演的情况；

包括录制播出各种戏曲的名家代表剧目和现场转播戏曲舞台演出的优秀节目，满足希望欣赏原汤原汁戏曲的观众的需求；

包括开办固定的戏曲专栏，定时定期向观众播出融知识性、趣味性、欣赏性为一体的戏曲节目，如《九州戏苑》，以满足新一代戏曲爱好者的欣赏要求；

包括制作电视专题片介绍戏曲界的著名人物、重要剧种和传世剧目，例如，获得“星光奖”文艺专题一等奖的《方荣翔》、二等奖的《一代宗师梅兰芳》等；

包括以专栏形式介绍有关戏曲的各方面知识，例如剧种、流派、程式、表演、脸谱、戏曲音乐、服装、道具、戏德、风俗等等，或者教唱戏曲中脍炙人口的唱段；

包括组织大型的元旦、春节和其他节庆戏曲晚会，排练各种短小精悍的新颖戏曲类节目；

还包括以群众喜爱的电视剧形式介绍戏曲界的名人，如《梅兰芳》、《净魂》（方荣翔）、《严凤英》、《白玉霜》、《常香玉》、《大老板程长庚》等等。

电视在宣传、介绍、传播中国民族戏曲方面已经做了大量艰苦细致的工作。1994 年 12 月 27 日，江泽民同志在中南海怀仁

堂举行的一次纪念梅兰芳、周信芳诞辰100周年座谈会上发表了题为“弘扬民族艺术，振奋民族精神”的重要谈话。此后中央关于振兴民族戏曲也有相关的一系列指示。原广播电影电视部为了学习江泽民同志的讲话和中央的有关指示，1995年6月14日——18日在昆明召开了“全国电视戏曲研讨会”，专门研究电视在振兴民族戏曲中如何更好地发挥作用的问题。会议研讨了电视戏曲艺术的规律，明确了电视在振兴戏曲中的作用，确定了电视戏曲节目在电视文艺节目中的地位，提出要发挥中央与省级电视台联合办电视的优势，要进一步加强电视界与戏曲界的合作，提高电视戏曲的艺术品位，狠抓精品，使电视戏曲节目上一个新台阶。1995年9月，原广电部向全国各广播电视厅下发了《全国电视戏曲研讨会纪要》。1996年3月，在新的一届中国电视艺术委员会下面正式建立了“电视戏曲研究委员会”，这也是在艺委会下面第一个宣告成立的专业委员会。大大加强了对电视戏曲艺术行使管理和研究的职能，更加方便于扎扎实实为推动电视戏曲工作办一些实事。

昆明会议之后，我国电视界在推动电视戏曲工作方面又有了很多新进展。首先，从1996年7月1日始，中央电视台开办了“戏曲音乐”频道。戏曲节目的栏目由原来的《九州戏苑》和《电视剧场》两种，增加到《戏苑百家》、《名段欣赏》、《戏迷园地》和《梨园群英》六种，为民族戏曲提供的空中舞台大为扩展。1997年1月1日起，对戏曲音乐频道的节目安排又作了进一步的调整，增加了戏曲节目的分量。在原有的戏曲栏目之外，又开办了专题性节目《戏曲采风》、知识性节目《知识库》和欣赏性节目《戏曲大舞台》。每个栏目的节目播出时间都有增加。每天播出各类戏曲10小时以上。昆明会议后又组织了一次系列活动——现场直播和录播十场京剧名家名戏。各地方台也在以更大的热情努力办好现有的戏曲栏目。有的地方台的戏曲栏目被评

为优秀栏目。还有一些有线电视台正在筹备开播戏曲频道。电视在更努力地为民族戏曲提供更大的“空中舞台”。

（二）举办戏曲电视竞赛组织电视戏曲评奖活动及其他戏曲社会活动

这些年来，电视界单独或与社会各界联合举办了一些地区性、全国性或国际性的戏曲电视大赛。其中产生了较强烈社会影响的有1992—1994年连续举办的三届“梅兰芳金奖大赛”（旦行、生行、净行）；1987年的第一届“全国青年京剧演员电视大选赛”和1991年举办的第二届“全国中青年京剧演员电视大赛”；1992年举办的“全国业余京剧大赛”和“老有作为老干部业余京剧大赛”。1994年举办的“北京国际京剧票友电视大赛”，参赛选手多达691人，来自14个国家和地区，年龄最大的87岁，最小的15岁。1996年的“第二届北京国际京剧票友大赛”，参赛选手增至1千多人，来自16个国家和地区，这次活动联络了海外京剧票友，展示了京剧票友的演唱水平，向海外介绍了精采的京剧艺术，在国外和港台都引起了很大反响，成为很有意义的国际文化交流活动。中央电视台对外广播的第四套节目是可以覆盖港澳台以及几十个亚洲国家的国际频道，也设置有戏曲专栏，可以满足海外中国戏曲的爱好者和票友们的欣赏需求。

在举办这些电视大赛过程中，围绕电视与戏曲如何结合的问题，电视界与戏曲艺术家、戏曲研究专家、戏曲工作者进行了多层次的接触，举办过各种形式的座谈会，与戏曲界人士广交朋友，设法解决一些戏曲改革中的困难，共同商讨电视与戏曲的结合。

电视戏曲发展到具有一定规模和影响之后，为了推动电视戏曲节目的研究和制作，鼓励成绩，广播电影电视部还注意了电视戏曲的评奖活动。目前由广电部直接抓的八项国家级政府奖中，全国电视文艺“星光奖”和全国电视剧“飞天奖”这两个大奖中

都设有戏曲奖。“星光奖”评的是戏曲舞台演出、戏曲电视艺术片和电视戏曲栏目，还有电视文艺专题中对戏曲人物、戏曲事件的介绍。“飞天奖”评的是优秀戏曲电视剧。“星光奖”自1987年创办，每年一次，至1997年已举办了十一届。“飞天奖”自1981年由中央电视台创办，每年举办一次，从1985年第六届开始，设立戏曲电视剧奖。除了这两个政府大奖外，中国电视艺术家协会还于1985年发起创办了“全国戏曲电视剧的单项奖”评奖活动，原则上每年举办一次。每次评奖均与视协的省市分会和地方电视机构以及热心支持电视艺术发展的有关单位联合主办，名称各有不同。例如第一届1985年底在四川攀枝花市举行，名“攀枝花奖”；第八、第九届分别名“蓬波奖”、“天安奖”。第四个有影响的全国性大奖就是“金鹰奖”。该奖1983年创办，每年举办一次。这个奖的特点是由电视观众和《大众电视》杂志读者自由投票，它设立的“优秀电视戏曲片奖”，每次只有一个名额。

（三）录制保存珍贵的戏曲资料，积极探索电视与戏曲结合的更好形式，组织电视戏曲的研究和评论工作

戏曲是一种古代艺术，由于它口传心授的传艺特点，戏曲的许多高难的技艺，所谓“绝活”，是由个别艺人掌握的。无论是一出戏，一套枪，一个身段，穿关知识，文武场锣鼓经，活儿在人身上。人在活儿在，人走活儿就失传了。我们这一代人有责任保存、保护好这笔珍贵的遗产，传给下一代。文艺复苏以后，有识之士们就一直在设法抢救民族戏曲遗产，这是一项基础性的、十分有意义的文化系统工程。近20年来，已经录制了一些各个剧种中已经息影舞台的著名老演员的表演艺术和仍然活跃在戏曲舞台上的中青年新秀们的优秀剧目的影像资料。同时尽量在搜集过去拍摄的戏曲影片和录制的戏曲电视片，分门别类建立档案，并把其中特别有价值的转录为激光视盘。广电部、中央电视台以及一部分地方电视台计划筹建正规的音像资料中心，戏曲表演资

料将是音像资料中心重要的库存。这些都是电视“功在当代，泽及后世”的贡献。对于今天的观众，特别是未来的观众，意义重大，价值连城。而且在未来的信息高速公路和国际信息交流中心，我国独家拥有的独具特色的艺术音像资料将成为无价之宝。

筹措资金、组织力量拍摄戏曲电视剧、戏曲音乐电视（戏曲MTV)、编排电视综艺晚会中上演的以戏曲为载体的各类文艺节目，是这个阶段里电视所做的很重要的工作。一些电视戏曲工作者在制作戏曲电视剧等电视戏曲节目时花费了大量的心血，进行了艰苦的探索，也取得了引人注目的成绩。自从1985年戏曲电视剧在荧屏上形成气候以来，仅中央电视台就播出了近200部、500余集戏曲电视剧。从第六届到第十六届“飞天奖”的评奖中，获得“优秀戏曲电视剧奖”的就有近80部，包括了京剧、昆曲、越剧、黄梅戏、河北梆子、沪剧、川剧、湖南花鼓戏、东北二人转、高安采茶戏、评剧、蒲剧等重要剧种。

从1994年春节开始，中央电视台播出三台春节晚会，其中一台是戏曲晚会。平时的综艺栏目和节日的综合晚会上也都安排有新颖精采的戏曲节目。这些戏曲节目常常都经过了重新构思编排、经过了电视化处理，与戏曲的关系处在“似花还似非花”的状态，是完全新型的电视戏曲。这种新型电视戏曲节目的编排是艺术实践，同时也有理论探讨的意义。

随着电视戏曲探索实践的步步深入，研究与评论已经开始启动。一些电视戏曲工作者在创作节目作品的同时记录和思考着规律性的问题，也发表了一些心得，有的方面具有理论的深度。历年来对电视戏曲重视起来的专家学者在逐年增多，通过专著、评论文章和座谈会的形式不断在沟通思想，积淀观点。1996年中国电视艺术委员会下面成立了电视戏曲研究委员会，电视戏曲的理论研究工作已经成为迫切的重要任务。应该承认，这方面的研究至今还比较薄弱，还刚刚开始，还缺少人力和发表阵地，但只

要有上级主管的重视，相信电视戏曲研究出现大的突破已经为期不远。

第二节 电视戏曲的类型与特征

一、关于分类的思考

电视与戏曲，这是两种差异悬殊的不同艺术。戏曲有传统戏、新编历史剧和现代戏之分，有各地方剧种的不同地域特色之别；电视又有其声、光、画面、拍摄手法等等表现手段的多样性。将这两种艺术门类相嫁接，就会像转动儿童手中五彩缤纷的万花筒，能够变幻出无数奇妙的新花样，产生出各种各样的新品种。要想将众多的电视戏曲节目形态、科学地归纳为几种类别，那是一件十分困难的事。但是，对节目形态进行分类，也是一种探讨类型的本质、创作特征和创作规律的过程。科学的分类又是必须的、有意义的。

目前已见的对电视戏曲的分类有这样几种：依据电视戏曲节目的外在形式，《电视艺术辞典》提出了“戏曲舞台纪录片”、“戏曲电视艺术片”、“戏曲电视单本剧”、“戏曲电视多本剧”、“戏曲电视短剧”、“戏曲音乐电视剧”、“戏曲电视小品”、“戏曲电视专题片”、“戏曲录像艺术片”等艺术形式的概念。这是一种分类，但严格说，这更是对已有形式的命名，还没有进行同类的归并。随着时间的推移和实践的发展，形式本身就处在或归并或消亡或新生的变化之中，还有必要进一步思考。《中国电视艺术发展史》没有专论电视戏曲，而是将其分属“戏曲电视剧”和“电视文艺”中的戏曲两部分。同时对戏曲电视剧进行了深入的分析和分类。这也是一种分类，是侧重论述电视剧的一种。高鑫教授在他的《电视艺术概论》中将电视戏曲节目分为“电视戏曲剧目”、“电视戏曲晚会”、“电视戏曲集萃”和“电视专题戏曲”

四类，这是侧重论述电视文艺部分的电视戏曲的一种分类。原广电部刘习良副部长曾经根据电视与戏曲结合的紧密程度以及在结合中电视化达到的程度，将电视与戏曲结合的形式大体上分为三个层次：浅层次的是通过电视报道戏曲工作动态和介绍戏曲知识。中层次的是电视直播或录播戏曲舞台演出。深层次的结合则指戏曲电视艺术片和戏曲电视剧等形式。这又是一种分类方法。客观现实和创作实践永远是丰富复杂多彩的，理论相形之下是苍白的。任何一个概念都会有其局限性、不精确性，任何分类也都会有其不科学、不严密性。特别是面对电视戏曲这样一个诞生不久的艺术新品种，一个还正在不断发展演化的新门类。那么，"分类"和"称谓"一样，恐怕在一定历史阶段也得引进模糊概念。只要言之成理，允许多种称谓，认同各种分类，让不断发展的客观事物本身逐渐提供答案，让时间来筛选结论。

二、电视戏曲的分类及其特征

前一节中，笔者曾试将电视戏曲分为"原生态电视戏曲"和"新生态电视戏曲"两类，那是试图表达：（一）历史的演进、科技手段的发展对电视戏曲的影响；（二）前后时期的电视戏曲在电视化程度方面有深浅之别；（三）新生态的电视戏曲不仅使电视与戏曲结合更紧更深，而且形式也更加丰富多样，风格更加摇曳多姿，兼容性更强，更加不拘一格，更加靠近现代人的审美观念。

对于新生态的电视戏曲，为了叙述的方便，笔者拟将电视戏曲现有的存在形态分为四类：（一）电视戏曲栏目；（二）电视戏曲专题片；（三）戏曲电视剧；（四）电视戏曲综艺。原生态的电视戏曲，保存戏曲母体特征更多的一些电视戏曲形式，例如现场直播戏曲舞台演出，戏曲录像艺术片，戏曲舞台纪录片，目前仍然有生命力，仍然有存在的价值。它们大部分出现在"电视戏曲栏目"一类；也有小部分作为文化艺术因子参与到其他三类之

中。

这样分类仍然不够科学、严密，例如电视戏曲栏目类中有的栏目，像《戏曲采风》、《梨园群英》、《九州戏苑》等栏目的某些特定有主题的节目也可以看作接近戏曲专题片，电视戏曲综艺节目有一些也会在电视戏曲栏目中播出，等等。但是，大体上这类电视戏曲分别具备各自的艺术特性，无论其表达的内容、其外在形式还是各自承担的职责都有所不同。这几类电视戏曲相互之间只有少部分的交叉，大致的界定还是清楚的。

（一）电视戏曲栏目

电视文艺走向栏目化之后，戏曲栏目理所当然地成为电视文艺的一大支柱。电视戏曲栏目，它具有所有杂志型节目的共性，同时由于戏曲艺术的介入而具有自身鲜明的、独特的个性。

戏曲栏目，是电视戏曲中最为平易近人的一类。它天天定时与观众见面，报告信息，提供知识，安排欣赏，满足着不同层面的戏曲观众们日常的、不同角度、不同口味的需求。“旧时王谢堂前燕，飞入寻常百姓家”。戏曲栏目使一度栖息宫廷殿堂、朱门水榭、戏楼剧院的贵族化戏曲，变成了普通老百姓的日常消费娱乐，消除了快节奏的都市居民们因时间紧张、交通不便、票价昂贵等等因素造成的与戏曲的隔阂。戏曲栏目为传播戏曲、弘扬民族艺术、扩大各地方剧种之间的交流与影响、沟通戏曲与观众立下了汗马功劳。

电视戏曲栏目，中央电视台是主力军，1985 年推出的《戏曲欣赏》和 1986 年开办的以播出各类演出录像剪辑为主的《电视剧场》是中央电视台最早开办的文艺专栏之一。1996 年开辟了戏曲音乐频道，到下半年，电视戏曲栏目增加到 9 个，除了欣赏性的《戏曲大舞台》、《名段欣赏》、《戏苑百家》、《戏曲直播》等栏目之外，围绕戏曲艺术的新闻报道、艺术研究专题、人物专访、介绍戏曲知识有了《梨园群英》、《戏曲采风》、《九州戏苑》、

《知识库》，还为戏迷观众专设了《戏迷园地》栏目。除此之外，国际频道还有一档《神州戏坛》。各地方省市电视台根据需要也都设立了自己相应的戏曲专栏。像浙江电视台的《荧屏舞台》、《百花戏苑》。《钱塘晚潮》，较早的有80年代后期就创办的天津台的《戏曲之花》、上海台的《戏剧大舞台》、陕西台的《秦之声》、北京台的《菊苑乐》、广东的《南粤戏曲》、河南台的《观戏潮》、福建台的《闽海观剧》，90年代湖北台的《戏曲大看台》、北京台的《学京剧》等等。中央全方位关照，地方突出乡土特色、地域风貌。戏曲有了自己的空中大舞台，电视为戏曲提供了一片再展英姿的新天地。

戏曲栏目中，有的节目内容定位比较明确、固定，像《名段欣赏》每期15分钟播放名家名段。《戏苑百家》每期60一140分钟播放舞台演出的整出大戏、戏曲艺术片、《京剧音配像精粹》剧目和大型戏曲颁奖晚会等。《戏曲大舞台》转播或录播全本的首都剧场新上演的戏曲剧目。《戏曲直播》则及时直播全本的首都剧场正在上演的戏曲剧目。这几个栏目每天播出3—5个小时完整的整段整出戏曲，有京剧、昆曲，也有各地方剧种，全国所有戏种中的精典剧目、优秀段落，都可以在此亮相，观众足不出户就能欣赏到像高甲戏、粤剧、采茶戏、雁剧、湖北随州花鼓等等很难看到的剧种的好戏，可以说充分满足了希望原汁原味欣赏戏曲的老戏迷观众。浙江台的《荧屏舞台》每周二晚播出100—120分钟，主要展示戏品精品和新创剧目。《钱塘晚潮》每天下午3点播出，每次演出一部完整的大戏，时间固定，每日换新，收视观众不断增加。这两档也是欣赏型的栏目。各省台大体都有这类戏曲栏目。而像《戏迷园地》和《知识库》则每期10分钟、5分钟，分别专门报道票友的活动，请专家介绍戏曲小知识。《戏迷园地》也是观众参与式的，给了戏迷们一块诉说心曲、一展风采的园地。

有的栏目则是板块镶拼式的，内容相对丰富得多，构思更见编导匠心，运用电视手段也较多，更体现电视戏曲栏目的水平。这几年已经涌现了一些影响大，有成绩的好栏目，像中央台的《九州戏苑》、北京台的《戏迷天地》、浙江台的《百花戏苑》等等。

《九州戏苑》是全国性著名老牌戏曲栏目，1993年11月由原来的《戏曲欣赏》改版而来，几年来为扶植、繁荣戏曲艺术、丰富荧屏成绩突出，是宣传戏曲艺术的一个重要窗口。《九州戏苑》每期45分钟，在隔周的星期二晚上由第一套节目播出。它采用板块式结构，内设5一6个相对固定或灵活变化的小栏目，内容着眼于戏曲文化的展示和弘扬。其中的小栏目如“戏讯专递”，是新闻、信息性节目，它可以将全国戏曲界的动态、主要活动及时传递给广大观众。小栏目之二“舞台与人生”，以人物小专题的方式，简洁凝炼地将戏曲名家的艺术生涯、师承流派、成就与特点、情感与追求以及生活的侧面展示给观众，使观众通过加深对演员的了解，进而更加了解、热爱戏曲艺术。小栏目之三“台前幕后”，则是向观众介绍一些从来鲜为人知的幕后英雄，例如戏曲理论、创作、编导、作曲、演奏等领域的名家，在舞美、服装、化妆、道具等方面作出成绩、为戏曲事业默默奉献的工作人员，请他们走上屏幕，与观众相识，缩短戏曲与观众的距离，表彰无名英雄。小栏目之四，“今日头牌”，选择某戏种卓有成就的名家及后起之秀，展示他们的名戏名段及风采，让观众领略戏曲花苑之多彩与绚丽。还有“戏曲百味”、“票友天地”、“古韵新风”等等，每期灵活组合，或欣赏南腔北调，或介绍戏曲知识，或反映梨园新貌，或报道票友活动，使《九州戏苑》整体上节奏明快、信息量大，在保持欣赏性的同时，充实了知识性、参与性的节目。突破了那种“你演我看”的剧场模式，沟通了主持人、演员和观众的关系，拉近了戏曲与现代生活的距离，增强了

趣味性和可视性。有时根据需要，《九州戏苑》也灵活变动栏目，突出某一主题，转变成专题性节目，像第八届全国电视文艺“星光奖”的得奖节目第45期（原名《戏曲欣赏》），副题《神净钟馗》，从戏曲中的钟馗戏到文学、绘画、文化中的钟馗，介绍、评论加趣闻、花絮，内容就相当深刻丰富。这样的戏曲栏目，在戏曲表演中综合了图表、数字、字幕、各种声画资料，运用了电视化的手法，扩大了戏曲节目文化内涵的传播，既满足了戏剧爱好者观赏、品味、深入了解的需求，也有利于普及戏曲，吸引和培养更多的年轻观众。又如《九州戏苑》66期，1998年2月4日播出，就做成了贺春专辑，起名《南腔北调颂新春》。像获1996年第十届全国电视文艺“星光奖”二等奖的《九州戏苑》第26期，副题《献给周信芳诞辰100周年》，也是纪念性专题节目。《九州戏苑》在电视戏曲节目中的确数得上是好栏目之一。

浙江电视台的《百花戏苑》节目也是一个拥有众多观众的戏曲栏目。《百花戏苑》观众对象定位在年轻戏曲观众，每周一晚上播出30分钟。这个栏目下设10个小栏目，分为知识、欣赏、人物、参与四大类。作为争取青年观众的窗口，这个栏目追求创意新颖、精良制作，既努力保持戏曲艺术的高雅文化品质，又较充分地发挥了现代传媒手段的艺术优势，使节目不但信息丰富、节奏明快，而且风格清新、雅俗共赏。特别是《百花戏苑》开办之初就注意树立牢固的观众意识，提出了“做戏曲界的知音，成戏迷们的朋友”这样的口号。因此，《百花戏苑》每季度还举办一期特别节目“戏迷乐”文艺晚会，利用晚会节目短小精悍、活泼有趣的特性吸引更多的戏迷观众。更难得的是这个电视戏曲栏目还以振兴戏曲为己任，满腔热情扶持戏曲，设法沟通戏曲界与政府主管部门的联系，改善戏曲的生存状态。例如他们曾调查并报道了浙江嵊县越剧团、温州瓯剧团、东阳市和义乌婺剧团的生存状况和艰苦奋斗的消息，引起了当地政府和文化主管部门的重

视，使一向冷清的戏曲剧团的困难境遇得到了改善。正因为如此，《百花戏苑》的收视率一直在浙江电视台前十位的栏目排行榜上名列前茅，拥有了一批固定的热情的戏迷观众。两位主持人也双双成为省“十佳电视文艺主持人”。

北京电视台的戏曲栏目面向北京、天津和河北地区的观众。这是一个深受戏曲浸润的观众群，懂戏爱戏。北京电视台承办的《菊苑乐》、《戏迷天地》栏目力求高水平、宽视野，做到议论精深、内容亲切朴实。《戏迷天地》开办于 1994 年 10 月 16 日，1996 年 10 月 16 日改版。现在的“话说戏曲”、“名家说戏”、“名段欣赏”、“今天我来唱”、“戏曲箴言”等等小栏目都贴近戏迷观众很有京味特色。“话说戏曲”小栏目，努力关注戏曲热点，讨论的题目很有针对性也有广泛的代表性，探讨时尽量深入一层，聊完戏还能给人种种启发。“今天我来唱”继续保持戏迷的参与性，专门请专业乐队给戏迷伴奏，录制他们的精彩唱段，在专业演出和戏迷观众之间架起了一道空中桥梁，深深吸引了戏迷观众。有的观众从安徽、河北甚至海外赶来，献上自己的拿手好戏。所以虽然《戏迷天地》每天在早上 8 点播出，仍旧拥有不俗的收视率。

另外，像《梨园群英》、《戏曲采风》栏目，有的集中介绍一个戏种，有的专访一位演员，连带展示优秀剧目，类似专题节目，只是更多些随意、轻松和亲切，每期栏目，在欣赏精彩节目片断的同时，往往得到一些戏曲发展史的知识；在了解演员艺术成就的同时，得到一些人生哲理的启发。

电视戏曲栏目小板块的形式，有利于选取戏曲精华，形成节目编排机动灵活、节目内容精炼集中的优点，避免了舞台戏曲某些部分重复拖沓、节奏慢的弊端。启用主持人，方便节目内容的串联、过渡，沟通戏曲与观众，使戏曲更加贴近生活、贴近观众。编导在构思节目、编排内容的过程中，对舞台戏曲必然从电

视传播的需求角度重新审视、提炼，重新组合、解释，有利于深一层发掘戏曲的魅力，使戏曲焕发出新的光采。由于戏曲栏目要维持相对长期的定期、定时播出，就必然要求演播人员精心统筹安排，节目成套系列，有区别而逐步深入，要求节目不但能给观众以欣赏的愉悦，还能提供思索的余味。当然，正由于戏曲栏目定期、定时、长期播出的形式，由于它的日常操作性以及对原素材的大量需求，也容易产生无暇多思、大材小用、浅尝辄止和操作疲劳等等的不足。总起来说，电视戏曲栏目是一种好形式，它正在推动电视与戏曲的结合与化合。

（二）电视戏曲专题片

目前，学术界关于称“电视纪录片”还是“电视专题片”孰更科学的争论还没有明确的定论。根据当前约定俗成的称谓，也根据电视文艺“星光奖”从第七届开始设立有“电视专题文艺节目”奖，我们采用“电视戏曲专题片”这一名称。电视戏曲专题片，显然从属于电视专题艺术片，是专论戏曲艺术的那一部分。电视戏曲专题片具备一切电视专题片的特性，而由于专论戏曲又具备自己鲜明、独特的个性。称“电视戏曲专题片”而不称“电视戏曲专题节目”，就是为了与电视戏曲栏目中有主题的特辑和人物专访之类的专题性节目区分开来。这里所说的“电视戏曲专题片”就特指独立的，按照专题片创作规律专门拍摄的表现戏曲艺术、戏曲文化、戏曲人物等等的电视专题艺术片。电视戏曲专题片完成之后也可以放入某个戏曲栏目中播出，像专题片《一代宗师梅兰芳》，获“电视文艺专题节目类”二等奖，也曾在《梨园群英》中播出。但《梨园群英》中的许多人物专题报道并不是专题片。

戏曲专题片的历史很短，列入评奖项目的时间更短，1992年才作为独立的类型参加专题文艺节目的评奖。但是电视戏曲专题片却是最方便表达戏曲观念的一类电视戏曲。它不像栏目那样

要受时间长度的限制，思维可以不受阻拦地流畅奔涌。它可以通过电视手段，发挥电视兼容性、综合性的特长，超越时空，深入细致、生动形象地表达思想、塑造人物、介绍戏种剧目，用真实的历史资料，客观的舞台表演效果来表现戏曲与人民生活的密切联系，表现历代艺术家们以生命为代价进行的探索和戏曲年深日久的艺术积淀、深厚的文化底蕴。对戏曲的本质内涵作多角度、多方位、多层次的挖掘，关照戏曲的历史、现状和未来。正因为如此，电视戏曲专题片制作难度大，对编创人员的文化艺术素质要求高，创作周期相对也长，所以也是电视戏曲中数量最少的一类，从已有的几十部电视戏曲专题片来看，已经不乏有深度的精品。听戏曲专题娓娓道来，看经过特殊处理的声音和画面，令人常常会有茅塞顿开的惊喜，常常会怦然心动，浮上感动的泪花。

传统戏曲艺术，靠一代又一代的演员延续流传。戏在人身上，艺术要靠演员的悟性和素质才能焕发光彩。每出戏的身段、唱腔都有一定的程式，几代人都一样演，但只有极少数的人能在举手抬足顾盼之间充满灵气，令满台生辉，传达出特殊的艺术美感。身怀绝技的演员、使戏曲具有醉人魅力的表演艺术家们，个个都是光芒四射的明星。梅花香自苦寒来，艺术家们的灵性来自近于残酷的修炼。他们从艺的道路必定充满艰辛，他们脱颖而出的过程也必定凝结着每个人的才华和意志，辉映着人生奋斗的哲理。刻画戏曲表演艺术家们，是戏曲专题片中很重要的内容。梅兰芳、周信芳、方荣翔、关鹔鹴、孙毓敏、裴艳玲、茅威涛，他们的人品、道德，坚忍不拔的艺术追求，叹为观止的精湛技艺，伴随着各自的个性特色、音容笑貌再现屏幕，给观众以深深的感动。

戏曲人物专题常常运用大量的文献资料和音像素材来勾勒人物的艺术历程。特别对于已经谢世的著名艺术家，剧照、影像资料、报刊文章等等，都负载着丰富的历史和人文信息，能够真实

可信地反映时代氛围，再现传主的精神风采、气质品格。《一代宗师梅兰芳》、《周信芳》、《方荣翔》等片莫不如此。恰到好处地运用资料，可以收到以少胜多、画龙点睛的效果。《一代宗师梅兰芳》标明是文献专题片，片中的文献资料和音像资料非常丰富。有他祖父、父亲、伯父、师友和他童年的照片，说明他是怎样由一个戏曲世家中资质甚差的孤儿，经过刻苦磨炼逐渐成材。有他年轻时两次到上海演出的海报、剧照、报纸评论，说明他学习海派艺术的革新精神进行旦角艺术的革新探索。有他与印度大诗人泰戈尔的合影；印度画家绘制的大幅油画《洛神》；赴日本演出时盛况；30 年代在美国演出时大受欢迎的剧照和电影资料；1935 年在莫斯科演出、作报告时的隆重场面；抗日战争时蓄须明志，拒不为日寇演戏的生活照……历史的记载，令人信服地、真实地塑造了一个人格高尚的大艺术家，刻画出了他的精神世界。

戏曲人物专题也常常通过采访传主的同行、朋友、熟人、亲属，选取有典型意义的生动事例，来向观众介绍传主的事迹和性格。通过被采访人说话时的表情、语气、情绪给观众的真切、深刻的感染，增加片子的真实性。6 集专题片《关鹔鹴》从总体结构上来说稍嫌拖沓，但在采访素材的挖掘、运用上很见特色。关鹔鹴女士是一位文武昆乱不挡的京剧表演艺术家，极为要强刻苦，立足云南推进了京剧艺术，是全国知名的艺术家。她才华横溢又性格天真淳朴，艺术界的同行们回忆起来真是栩栩如生。上海京院李丽芳女士（曾因演《海港》中的方海珍闻名全国）是关鹔鹴的朋友，她讲了一个细节：关鹔鹴有一次去上海，一到就去看望李丽芳。大清早，还不到起床时间，关鹔鹴就咣咣咣敲门，进门说："刚到，没什么事儿，我来看看你。"看到李丽芳的儿子挺好，就说："儿子，学戏，学戏好。"为了动员孩子，她说："学戏有好处，姨给你来一个。"说着立马在屋里给拿了把大顶。

李丽芳边说边笑边比划，非常真实生动地描绘了关鹔鹴爽直天真的性格和对戏曲艺术真挚的感情。越剧表演艺术家袁雪芬1960年与关鹔鹴在北京戏曲研究班同学，她们共同的班主任是梅兰芳先生。她讲到当年学习之余，大家往往推关鹔鹴给出个节目娱乐一下，关总是毫不推辞。袁雪芬说："她会的玩艺儿又多，又是吹又是唱的，学四大名旦。夸张了表演。把大家笑得没办法……天天离不了她"。片子随后配上了几张关鹔鹴耍活宝的照片，活灵活现地表现了关鹔鹴在明星班里过人的才华和爽朗活泼的性格。汉剧表演艺术家陈伯华回忆的一件小事更见关鹔鹴要强豪爽的性格。陈伯华成名早，在武汉地区名声很响。关鹔鹴年轻的时候去武汉，陈伯华陪她游览长江大桥。游客见到陈伯华就围观起来，关鹔鹴一看激动起来，她手叉腰，眼一瞪，说："你们就认识陈伯华，不认识我'关伯华'。""越说她就越可爱了"，在大桥上一忽儿来个虎跳，一忽儿一个劈叉，大说大笑，观众高兴得不得了。片子配上了她几张照片，一张是她满脸天真淘气与孩子在一起的合影；一张是她充满才情、韵致在演唱；一张是她潇洒活泼地接待外宾。陈伯华充满情感的回忆和生动的照片，声画结合，使观众受到了强烈的感染。关鹔鹴真像一团活跃的火焰，又像一块纯净的水晶，真是一位可敬更可爱的艺术家。

获取电视专题文艺一等奖的《方荣翔》在编导构思方面相当成功。方荣翔是著名裘派表演艺术家，德艺双馨，在全国文艺界和广大京剧爱好者中享有很高的声誉。录制此片时，方荣翔已故去3年。为了真实又艺术地在30分钟的时间里再现这位艺术家，避免平铺直叙，编导对叙事结构作了精心安排。此片将方荣翔的一生浓缩在晚年的两次心脏手术这个框架结构中来表现。片子开头设计了一个空舞台镜头，画外配以方荣翔的经典唱段和观众的掌声和喝采声，欲扬先抑，先不出现方荣翔。接着是山东省委的抢救指示，医院的抢救手术，给观众造成一个悬念：他的手术是

否成功？我们什么时候能看到方荣翔，观赏到他的舞台艺术？接下来简明地叙述方荣翔的人生经历：抗美援朝战争爆发时，26岁的方荣翔报名参加了中国人民志愿军，在朝鲜生活战斗了8年；回国后坚持为工农兵服务的方向，多次下矿下乡演出……一枚枚军功章，一帧帧演出剧照，真实地记录着他踏实的脚印。直到第一次手术成功后半年的首场演出，才满足观众一睹风采的期待。之后是一组方荣翔不顾身体、忘我演出和授徒的情节，直到香港演出。香港演出是一个高潮。先以超负荷工作为铺垫，再表现他终于在舞台上倒下。在幕后，方荣翔服了药，吸了氧气，为了不使香港观众失望，他重新以饱满的神态站到舞台上。不仅使当年台下的观众，也使今日屏幕前的观众激动不已。片子在方荣翔去世之后，安排了一组社会、亲友和戏迷们对他的追忆，是情感的抚慰，同时也是另一种方式的颂扬。片尾以一组方荣翔塑造的舞台形象的慢动作定格来结束全片，让观众慢慢回味他的人生与成就。最后定格在一枚“金唱片”奖章上，从舞台开始，到舞台结束，首尾遥相呼应，结构相当完整精巧。《方荣翔》的成功，还表现在它娴熟的叙事方式和节奏韵律，抢救方荣翔时，手术室中医生们是在紧张地手术，室外“戏迷等待消息”这组画面，使用的是定格处理，并且无声。这种停滞的节奏，反映的恰好是观众紧张得几乎窒息的心理节奏，因此产生的是共振效应。还有，方荣翔第一次手术成功后的首场演出，观众们期待已久，既盼望看到方荣翔的精彩表演，又关心他的身体健康。台上是紧锣密鼓，方荣翔正在演唱一段节奏急促的快板；台下医生们也很紧张，紧盯着显示方荣翔心脏跳动的监视器，配合适当的镜头切换速度，加上观众如雷的掌声，营造出规定情景中的特殊氛围，调动了观众的情绪，也表达出编创人员对艺术家忘我为观众的敬意。

浙江电视台拍摄的《水中的芦苇》是一部只有20分钟的短

片，介绍当今越剧第一小生——茅威涛女士。这部片子追求淡雅飘逸的格调，在切入主题的角度、画面的构图、造型方面有独特的探索，像一篇优美的抒情散文。它别开生面地以一个“戏迷”的视角切入，通过一个小女孩被越剧女小生茅威涛的表演艺术吸引，七年如一日用日记与茅威涛对话，从自己的崇拜者身上汲取精神力量，最后考取名牌大学的心理过程，来表现茅威涛的表演艺术的魅力及其在观众中的深远影响。“水中的芦苇”本是戏迷小女孩自办的小报的名称。它暗应着茅威涛的姓氏，同时飘逸有灵气的芦苇形象正象征着越剧艺术扎根江南水乡沃土，具有蓬勃的朝气和优美的形象。片中有关茅威涛表演艺术的展示也组织得贴切优美。在优雅摇曳的芦苇造型的背景上迭映出她所扮演的一系列剧中人物形象，通过画面平移，形成一种展示长幅画卷的视觉效果，新颖别致。在插入较长段落的精彩演出片断时，编导还注意了镜头切换的角度和节奏，将舞台与纪实交相融合，避免了舞台演出的沉闷。片子对光影的处理很细致很讲究，特别是对有象征意义的芦苇的特写，布光很考究，镜头很透，拍出一种诗意美，抒情美。片子以越剧曲调为基础的音乐设计，与苇花的造型、茅威涛的艺术浑然一体。尤其首尾两大段落的音乐，旋律优美，饱含激情，配合画面，完成了完整的视听系统。此片运用技巧虽然比较多，但都贴切自然，毫无生硬造作之感。在戏曲专题片怎样完善自己的艺术形式，怎样丰富自己的艺术手法，怎样追寻自己的美学品格方面，《水中的芦苇》称得上是一部将思想性、艺术性和观赏性熔于一炉的高品位之作。

河南电视台拍摄的《戏迷的乐园》，总长也只有20分钟，内容却相当厚重，获取了第10届“星光奖”一等奖和优秀编辑奖。它选取的是一个非常有意义的文化热点，采用纪实性白描手法来反映戏曲衰落时期涌现的自发的群众业余戏曲演唱活动。这种强烈反差中的现象本身就蕴含着文化思考的价值。片子将镜头对准

了老百姓，把人们熟视无睹的日常文化生活现象搬上屏幕。片中的人物、事件全部以白描手法，以朴实无华的生活自然面目出现。像戏迷们从家里拿来木料，尼龙布搭戏台，凑钱买乐器、道具、扩音器和大喇叭；焚香杀鸡举行破台仪式等等。在演出现场，摄像捕捉到一位白发老人。当她发现摄像机在拍她，还不好意思地用花手绢挡住了自己的脸。随后片子跟踪采访老人，发现她已经106岁，叫程秀云，历经了清末、民国和新中国三种社会，是戏曲艺术陪伴了她一生。如今她仍然不分冬夏出来看戏。片子拍了她出门看戏时的兴奋心情和表情变化，拍到了散戏后老人带着满足的心情在家人陪伴下摸黑回家，在一片漆黑中与路人的对话，配上同期声效果，真实生动地表现了老人对戏曲的迷恋和热爱。表现出戏曲与老百姓的生活、生命之间的血肉联系。该片编导也认识到，纪实风格不等于自然主义。没有选择、没有重点、没有剪裁，就没有艺术。所以该片在拍摄地点、素材的选用、片子的结构形式等等方面，实际上都经过了深思熟虑。郑州有20多处群众戏曲活动点，他们选择了商代古城墙遗址附近的一处。用这座规模巨大、气势宏伟，有3500年历史的夯土城墙为拍摄背景，衬托具有悠久文化传统的戏曲艺术。丰厚的历史积淀和悠久的文化意蕴互相映照、对比，引发出观众更多的联想和思考。在组织众多的素材时，编创人员反复研究，确立以戏迷的“迷”作为片子结构的内在神韵和主题，以夏季、秋季，直至冬季的采访和跟踪拍摄过程为结构线索，精心处理好点与面、概括与细腻、全景与中近景的关系，注意抢拍、跟拍的运用。片中既有上千人看戏的群众场面，也有对个别戏迷的跟踪采访，还有抢拍到的被锣鼓声吸引而来的两位美国青年看戏的情景，抢拍到的王秀玲、海连池等曲剧表演艺术家到群众中来演唱的镜头。正是在展示人民群众对戏曲这种民族艺术的热恋痴迷之情的同时，揭示了戏曲与人民的生命联系。揭示了只有扎根民间，不脱离群

众，戏曲艺术才能保持旺盛的生命力这样一个朴素而又深刻的命题。据说编创人员为了这20分钟的短片，从盛夏酷暑到三九隆冬，一丝不苟，不辞艰辛地拍摄了8个月。片中有夏、秋、冬三季的戏迷活动，却有意识地没有表现春季的戏曲活动，只是片尾在黑底画面上打出一屏字幕："我们坚信，有如此众多的热情、痴情的戏迷的支持，我们的戏曲艺术，迎来的必将是一个繁花似锦的春天。"留出艺术的空白，让观众去想像风和日丽的春天，戏迷的活动该多么活跃。真叫"不著一字，尽得风流"，编导的功力和颖悟体现了出来。而这种"杀鸡用牛刀"的严肃认真的创作态度和奉献精神，正是创作戏曲专题片精品所必需具备的。

年轻的观众可能更喜欢杭州电视台的《越坛春秋百花艳》这类的戏曲文艺专题片。这部片子以欢庆越剧90大庆的晚会为载体，分上篇"泥土芬芳"、中篇"群星璀璨"、下篇"百花争艳"三部分，充分发挥电视艺术时空切换自由、画面可分割、可重迭、可旋转、可变形等灵活多变的艺术特长，将历史与现实交织，现场与外景叠化，在较短的时间内集中反映了越剧的渊源、流派、名家、名段。信息含量密集，节奏流畅明快，是一部充满浓郁吴越地域文化色彩，既有现代感又有历史感的作品。

另外，这些年来获得"星光奖"、"全国电视戏曲展播奖"的《黄梅戏声腔艺术欣赏》、《京剧奇观——夏威夷飞来的〈凤还巢〉》、《毕春芳越剧艺术集锦》、《江滨闽剧唱腔欣赏》、《马泰与评剧男声唱腔》、《生活·艺术——访宋长荣》、《有这样一个剧团》、《闽海观剧》、《春来江水绿如蓝》、《大西北乡音》、《秋光正艳——剧作家马少波创作生活掠影》、《中国戏曲名家集萃》、《春霞映梅别样红》、《梨园新曲》、《豫剧三玲》、《著名闽剧演员林瑛舞台集锦》、《赣之韵》、《家乡的水、家乡的戏》、《京剧锣鼓》、《红了黄梅》、《魂系红氍毹——记著名京剧演员方荣翔》、《梅花香自苦寒来——记著名京剧演员孙毓敏》、《复州皮影》、《戏迷侃

戏》、《椰花——海南地方戏曲》、《德艺双馨——忆郝寿臣先生》《丑角世界——京剧表演艺术家艾世菊艺术生涯70周年专辑》、《醉人的老吹影》、《国粹新苗》、《乡音——说耍孩儿》、《梅派京剧女传人》、《长袖京韵耀氍毹》、《玉经磨琢多成器》、《庄户剧团》、《高原星空》、《犹有花枝俏》等专题片，在选材、表现手法、编导构思等方面也都不乏可取之处，为弘扬戏曲艺术做出了贡献。

作为电视专题片，它综合性很强，打破了艺术与非艺术的界面，文献材料与一定的想像糅合，表演欣赏与新闻报道结合，包融了文学的抒情，电影的影像造型，戏剧的情节叙事以及广播的语言表意，是表达思想最为有力、通畅的一类形式。正因为它的表现手法相当丰富多样，所以专题片的风格和形式没有统一的标准。好的专题片都能量体裁衣，根据题材和素材选择最合适的风格和形式，选用恰当的手法技巧。目前戏曲专题片的问题还不在形式技巧的探讨，还不是表达方面的困难问题，而是对内容的把握与认识问题。在专题片制作的总体水平上来说，中国人已接近国际水平。戏曲专题片水平的突破关键还在于对戏曲艺术的认识与把握。目前戏曲专题片的创作还隶属于专题片，大部分是介绍性的、描述性的、观赏性的，各省市台和中央台都处在各自为战，随机式、即兴式的制作状态。选题比较分散，没有形成规模，没有造成独立的影响，也缺少专门从事戏曲专题研究的编创队伍。戏曲专题片需要有《丝绸之路》、《话说长江》、《话说运河》、《望长城》、《让历史告诉未来》这样大规模，成系列的大气磅礴之作。

戏曲艺术太博大精深，它承载着千年的历史，中国人的美学观念、审美传统、道德观念。是汇聚中国传统文化、艺术元素最多的艺术，如今又处在时代交汇点上，受到了新兴艺术形式的巨大冲击。围绕戏曲的艺术精髓，它的生存、发展、价值，有着无

数的文化现象和研究课题，牵动着文化艺术甚至市场运行机制的方方面面。我们需要认识露在海面上的冰山，我们更需要认识藏在海水下的冰山。当然，对戏曲艺术的认识和把握需要时间、甚至距离。当代人对自己刚刚经历过的历史往往认识不清。但是这种研究和积累可以从我们这一代开始。复杂的课题，宽阔的领域，正适合电视专题片发挥自己善于综合、长于说理的优势。电视戏曲专题片是一片尚待开垦的广阔天地，等待着有识之士来驰骋自己的思想和才华。

（三）戏曲电视剧

戏曲电视剧，是一种具有独特艺术品性的新样式。它既不是原来意义的戏曲，又与单纯的电视剧不同。它是戏曲与电视剧联姻的产物，是二者的化合物。电视剧已经不能涵盖它的艺术特性。

在戏曲与电视联姻而产生的电视戏曲中，戏曲电视剧是戏曲与电视在深层次上结合的最主要的形式，或者说是结合得最紧密的、电视化程度最深的形式，也是雅俗共赏、很受观众喜爱的一种形式。

有两方面的概念需要明确。一方面是：舞台剧的实况转播、录播，音配像戏曲表演录像，早期的戏曲舞台纪录片，都还不能称之为戏曲电视剧。1979 年，伴随着实景拍摄的越剧《桃子风波》和《孟丽君》的相继问世，戏曲电视剧才告诞生。另一方面，随着戏曲电视剧的演化发展，学术界越来越明确地将其从电视剧中独立出来，不再将其认作电视剧的一个分支。戏曲与电视剧联姻而产生的第二代，势必形成三类或称三个层次。一类继承母本遗传因子较多，以写意为主，舞台表演痕迹较重，向戏曲靠。另一类继承父本遗传因子较多，以写实为主，更接近生活化，向电视剧靠。在这两类之间不存在截然的界限，只是由于题材、剧种、表演流派、遗传倾向不同而形成逐渐过渡的一大批各

有倾向的作品。中间这个层次是数量很大的一类，是界限既不清，差异又很大的一类。

第一类、第一层的戏曲电视剧，在早期的戏曲电视剧中占主导地位，继承母本遗传较多，以戏曲为主，但介人了电视化手法，人们通常称之为“电视戏曲艺术片”。与电影拍摄的戏曲片很相像，以成功的戏曲舞台剧为基础，巧妙地运用电视手法来突出戏曲艺术的魅力，表现的主要是戏曲的审美品格和意韵，电视化的介人还很审慎。但已经跟剧场演出的实况转播有了根本的不同。首先是拍摄方法变了，摄像机已经不再固定在剧场的某一位置上，而是发挥出全方位的拍摄功能，创造性地选择最能表达导演意图、最佳表现演员演技的画面。其次，打破了舞台表演的局限，进入了摄影棚甚至走进了实景。第三，灯光、色彩、化妆、人物语言、表演等等也都与舞台演出大为不同，更多地体现了电视镜头的需要。画面语言已经成为重要的表现方式。第四，演出节奏大为紧凑，压缩掉了舞台演出时演员换装时的垫戏，演员随心所欲增唱的段落，程式中重复的表演，上下场的等候等等，用多机拍摄和切换手段使表演内容更为洗炼精彩。这一类形式不但在早期占有主导地位，时至今日乃至将来，仍然会是戏曲电视剧的一种形式并具有独立存在的价值。这类的作品有《膏药章》、《狱卒平冤》、《喜脉案》、《南唐遗事》、《四川好人》、《访阴铡判》等等。武汉电视台和湖北京剧团拍摄的《膏药章》本是一部优秀的舞台剧，它的电视化努力体现在镜头语言的介入和画面表现力的追求上。它通过60幅精心设计的漫画来切换场景、交待情节、转换时空、烘托气氛，使全剧浑然一体，在时间和空间上具有了电视剧的特点。舞台剧原来是以几个立柱来组合成不同的场景；电视剧没有另搭实景，但利用摄像机拍摄时可以利用的各种角度和机位，表现出多变的构图和造型，创造出了不同的意境。其他一些作品，有的用活动景片制造场景，像《四川好人》；有的搭

置场景，像《狱卒平冤》、《喜脉案》和《访阴铡判》；有的引人了实景，像《狱卒平冤》有室外戏，《喜脉案》中胡植骑驴也是实景拍摄。这些戏曲电视剧已经在人物的语言和动作方面注意到电视剧的写实特点而向生活化靠拢，减少了与写实要求不谐调的舞台表现痕迹。

第二类、第二个层次的戏曲电视剧，电视化程度明显高于第一类，既体现母本遗传基因，父本遗传基因也明显增多，电视剧的特性增加了，电视艺术的思维方式体现得更多了。抠像、叠印、蒙太奇、闪回等等影视手法的运用也更普遍更娴熟了。这就是《九斤姑娘》、《胯下将军》、《琼花飘香》、《秦淮梦》、《芙蓉花仙》、《情醉老龙沟》等一大批戏曲电视剧。这类剧虽然大部分也脱胎于舞台剧，像《九斤姑娘》源于越剧传统剧目《箍桶记》；《琼花飘香》由扬剧《三把刀》改编；《秦淮梦》改编自越剧舞台剧《秦淮梦》；《芙蓉花仙》改自川剧同名剧；《情醉老龙沟》由评剧《三醉酒》改编而来。但是剧本基本上根据戏曲电视剧的拍摄需要重新创作，对剧中人物形象重新定位，因此有时故事情节和主题都有所改变。《九斤姑娘》本来是一个关于聪明姑娘的民间故事，乡土气息很重的小戏，改编成电视剧时内涵扩大了，九斤姑娘不但才智过人，而且敢于主宰生活和自己的命运，挑选了青梅竹马的石宝宝为意中人，剧情体现了编导的现代意识。在情节叙述方式上则运用了屏幕语言。像九斤姑娘路遇读书多年从杭州归来的石宝宝时，运用一组闪回镜头，小九斤在书房外提示石宝宝背书；小九斤用洗菜篮子帮石宝宝捞上皮球等等，为他俩长大后一见钟情作了铺垫。《胯下将军》、《秦淮梦》、《琼花飘香》的故事情节、结构和人物塑造也都遵从电视剧的艺术原则进行了改动。越剧《秦淮梦》在舞台演出时，已经受到红学专家和观众的关注和赞赏。拍电视剧时，导演对该剧结构作了较大的改动，利用电视手法调动时空转换，避免舞台节奏带来的缓慢，强化了

戏剧悬念和矛盾冲突。同时还充分调动电视拍摄的有利条件，把剧中皇宫书院、督署内厅、随园府第、香林寺等体现南京园林、地域文化、人文景观的场景组织进剧，丰富了剧情，增加了可看性。

这一类作品没有统一的风格，古装戏与现代戏不同，现实主义作品与传奇故事也不可能用同一种艺术形式和手法。共同的特征是尽量寻找戏曲与电视的交叉点，寻找各种解决虚实矛盾的方式方法，有些古装戏中的身段，像《吕布与貂蝉》中，吕布用“翎子功”表现男女调情是任何写实手法所不能替代的，就得设法保留，并使全剧风格与其一致。所以每部作品都有自己的收获和成就，形成各种风格，可称百花齐放。《芙蓉花仙》是川剧神话题材的古装戏，演绎的是芙蓉花仙与贬为凡人陈秋林的仙童之间的爱情故事，原剧有一些群仙的舞蹈场面，有花仙受罚、秋林寻救、死里脱身等等神话色彩的情节。电视剧根据题材特点，保留了相当多的优美的有表现力的舞蹈身段和表演程式，在虚实结合的场景中很好地完成了叙述故事、渲染情感、塑造人物、营造气氛的作用，描绘出一种如诗如画、如梦如仙的意境，美不胜收，感人至深。在这个剧里，传统的身段程式运用得恰当，保留了川剧的一些表演特技和戏种风味，通过电视技术，将戏曲的魅力表现得更加鲜明突出。剧中有一些拍得很美的场面。仙童被贬下界托生为陈秋林，独爱芙蓉花。花仙被他一片真诚感动，与众姐妹商议下凡探望秋林。仙界群花起舞，翩跹如扶风弱柳。群花仙陪芙蓉一同下凡，化作一池芙蓉含笑随风。秋林穿行花丛，赏花爱花，恍惚间花丛中似见芙蓉笑脸，定睛寻找又只见花舞不见人影。花仙们用扇子开合象征花仙若隐若现，人花捉迷藏的情景，附以队形的灵活变化，秋林优美的台步身段，很富情趣。特别秋林似见芙蓉仙子在含羞微笑时，他大为惊喜的心情用了小生踢衫身段，前后衣裙被踢平，此时电视用了慢镜头，仔细地展示

出陈秋林欣喜若狂、急趋前往的心理和动作，渲染了爱情的真挚与热烈，给观众很大的感染。芙蓉花仙书房赴约一段也拍得有特色。花仙下凡时，用了一轮圆月作背景，极大极美，人像是从月亮里飘然而出。而且月亮时红、时绿、时蓝、时黄，像霓虹灯一样在慢慢变幻色彩，映衬得仙子越发美丽神秘，不同凡俗。画面的构思相当现代巧妙。花仙赴约而至，却又调皮不现身，借墙上画像时隐时现给秋林暗示。秋林赋诗再表心迹，瞬间诗稿又变成花仙手中绣帕，且上书诗一首。花仙隐身试探，秋林的四处寻觅，借戏曲的虚拟写意编成一段有情有戏的双人舞蹈，将花仙的调皮与爱情喜悦，秋林的至诚、才华、儒雅都表现得淋漓尽致。相见相会一段舞蹈，水袖飞舞，衣裙飘飘，慢动作展示，愈显身段优美，让观众分享二人由衷的喜悦。随着剧情的发展，破坏二人爱情的芭蕉仙勾脸出现，用上喷火、顶灯等等特技，象征恶势力的狰狞、猖狂。花仙被囚，秋林奋不顾身寻救，表现他悲愤心情的跪步、甩发，最后撞碎镇花神符救出花仙自己死去时的直身后倒（摔僵尸）等等身段，都生动形象地塑造了人物性格。

《情醉老龙沟》是现代题材，就不能像《芙蓉花仙》那样在实景中走台步用鹞子翻身，勾花脸用髯口。人物动作、化妆都贴近了生活，但眼神、节奏、唱腔、音乐，还是戏曲的。运用大段唱腔来刻画人物内心是戏曲的特点，但拍电视剧就遇到了长段唱腔与镜头单一之间的矛盾。叙事性的唱腔可以取消、压缩，抒情性的唱段怎样避免单调枯燥就成了必须解决的课题。许多戏曲电视剧的唱腔都是采用景别变化、镜头运动速度、角度的变化来处理的，有的用全景，兼顾身段；有的用强调面部表情的特写；有的用中景等等。《情醉老龙沟》在处理唱段的画面方面有构思，能根据不同唱段的内容设立不同的表现方法。这个剧是根据评剧《三醉酒》改编的，村党支部书记龙友为山村脱贫致富，设法贷款创办鹿场，颇费周折。通过龙友一家与金德富一家历史的情感

纠葛，塑造了一个党的基层干部克己奉公、忍辱负重、不畏艰险的可敬、可爱的形象。三次醉酒是戏核，每次醉酒，剧中人都有大段唱腔。一醉酒是龙友为借贷款不惜醉酒伤身，妻子秋妹有两段唱。“丈夫他”一段，以秋妹生活中的动作为依据，在动作中完成全部唱段，表达出她对丈夫的爱怜和责怪。“三杯酒”一段，强调两人的内心动作，借鉴音乐电视的某些表现手段，在造型、光效、色彩、气氛等方面突出主观意识，追求艺术美感，源于生活又高于生活，这就从画面上给观众审美的愉悦。三醉酒时，龙友夫妇与金德富夫妇四人饮酒，三人对唱一场，也很有特色，通过仔细加工的动听唱段和配器，把四个人各自心态表现了出来。龙友一段唱则转入画外，用层林尽染、山峦叠翠的美好秋景来衬托人物的内心，丰富了画面，增加了信息，避免了单调，激发了观众的联想。

第三类第三个层次的作品，基本体现电视剧的遗传基因，是向电视化方向走得最远、保留戏曲特性最少的一类，也是探索性最强、引起争议最多的一类。这类作品以安徽电视台女导演胡连翠的《西厢记》、《半把剪刀》、《孟丽君》、《朱熹与丽娘》、《遥指杏花村》、《桃花扇》、《家》、《春》、《秋》等一批黄梅戏音乐剧和辽宁电视剧制作中心张惠中执导的《原野上的马车》、山西电视台李希茂执导的《风流父子》为代表。这一类戏曲电视剧保留的戏曲基本特征是戏曲音乐和唱腔，但创作原则基本上遵循电视剧求实的原则。在表演领域放弃程式化和虚拟化，追求生活的逼真；语言口语化，不用地方方言而用普通话；削减叙事性唱腔，根据人物性格重新设计抒情唱段；不依赖从舞台剧改编电视剧，而根据电视剧拍摄特点自创剧本；自行设计音乐和唱腔；甚至采用电声音乐、地方乐调来丰富戏曲音乐；表演中进行优化组合，挑选最符合要求的形象上镜，唱得最好的戏曲演员配唱腔，找最好的话剧演员配对白等等。这些不同寻常的做法，使这类作品绝

不再是原来意义上的戏曲和电视剧，具有了自己独特的风貌。

太谷秧歌电视剧《风流父子》，几个主要演员聘用的都是上海电影厂的电影演员。配音的演唱者是歌唱演员，因此演唱颇具民歌的韵味。这个剧除了采用的是太谷秧歌曲调（地方小戏）这一点与戏曲保持着联系外，其他方面与电视剧的区别已经很小。李希茂后来拍的8集现实题材的《魁星楼》，除了思想意义方面的深度与力度外，在戏曲电视剧形式的探索方面步子迈得很大。《魁星楼》没有舞台剧，是直接由小说改编而成的，完全按电视剧的思维进行创作。唱腔音乐也是根据剧情和人物需要新创的，以太谷秧歌为基础，吸收其他音乐素养和成分，对白也采用普通话，动作追求生活化，这些原则可以说与安徽女导演胡连翠的探索不约而同，殊途同归。

胡连翠的一系列黄梅戏音乐剧很引人注意。最早拍成的《西厢记》已经有人称之为“四不像”。连专家们都怀疑它还算不算戏曲电视剧，甚至有人认为这样做是糟蹋了黄梅戏。当初导演是有意识走创新的探索之路，不突出某一流派特点，不强调某一剧种特点，而且是设法突出《西厢记》这一名著本身，调动文学、音乐、演员、配音、舞美等一切因素，以故事片的拍摄手法把《西厢记》形象地、通俗地介绍给观众。变黄梅戏的安庆官话方言念白为普通话，用现代青年喜爱的电声音乐伴奏代替传统戏曲乐队，淡化舞台戏曲程式。为了使海外同胞也喜欢，还特意把当年周璇演唱、严华作曲的电影《西厢记》插曲“佳期”、“拷红”也糅进戏中，聊慰台胞恋土的一片深情。片子拍成后，与电视越剧《西厢记》比较而言，它还是受到了观众，特别是青年观众的喜爱。这部作品在运用镜头语言表现文学名著的诗意美方面是很有心得的。元杂剧中张珙出场，是在黄河边，用一支借景抒情的曲子来展示他的神采和才华：

九曲风涛何处显？则除是此地偏。这河带齐梁，分

秦晋，隘幽燕。雪浪拍长空，天际秋云卷。竹索缆浮桥，水上苍龙偃。东西溃九州，南北串百川。归舟紧不紧如何见？恰便似弩箭乍离弦。

拍电视剧时，则用了小全景、近景、特写等一系列镜头语言来刻画张君瑞的形象。舞台剧的主观抒情改为幕后伴唱：

万金宝剑藏秋水，满马春愁压绣鞍。何日能遂男儿愿？放驰日月边。

更简洁明了地渲染了张生的心志抱负，而且其潇洒风采直接可视，无须想像。特别是“长亭送别”一段，调动了丰富的电视技巧来表现原著中“碧云天，黄花地，西风紧，北雁南飞；晓来谁染霜林醉？总是离人泪！”这样缠绵悱恻之情、情景交融之景。导演特意找到一处霜林古道，找来了马和油壁车，马蹄声碎，车轮声咽，正好天公作美，吹落红叶，纷纷如离人眼中血泪，加上凄惋缠绵的音乐，完全拍出了诗情画意。这场戏导演把音乐、摄像、美术、服装、化妆、灯光、拟音……还有大自然，都调动了起来，拍得动人，很富艺术魅力，用现代手段诠释了古典戏曲之美，写意与写实的矛盾解决得比较好。马来西亚、新加坡制片商认为这部《西厢记》“好懂、好看、好听”，当场欣然购买。片子在日本、马来西亚、新加坡、香港多次播放，在美国纽约、澳大利亚都在流传。

《西厢记》最初的尝试，得到了观众的认可，探索也就坚持了下来。第二个作品是《朱熹与丽娘》，深刻揭示理学对理学家自身人性的禁锢，从思想内容上来说有相当的深度，同时，在戏曲电视化方面继续探索。这部片子仍然以故事片的手法和节奏来拍摄，叙事唱段用语言和画面来代替，演员淡化戏曲程式化和夸张表演，力求生活化和真实性；选景时内外景结合，根据剧情需要将黄山和武夷山的奇伟景色融进片中，使全剧清新淡雅，充满诗情画意。在镜头的运动和组合上，将电视剧的时空与戏曲的时

空汇合为一体。运用一些必要的空镜头和画外音组成新的时空，也增添意境，加深意韵。音乐上，不局限于戏曲的三大件，改用管弦乐和电声乐器伴奏，还借鉴歌剧的一些手法，用上了无伴奏合唱和无字歌等等。形式上的创新完全为突出剧情内容服务，强调节奏明快流畅。这部戏的电视化倾向更自觉，程度也比《西厢记》更高些。第三部《遥指杏花村》是部现代剧，表现一位煤矿山村的年轻寡妇红杏，过去因为穷，丈夫被逼债而死，在改革开放的新时代里，她变得坚强起来，开了一个小酒店独立谋生，同时冲破封建习俗的羁绊，重新寻找爱情。她在爱情与人生的十字路口的表现，展示了新时代的价值观念和道德观。这部戏在运用电视艺术手段巧妙自如地剖析人物复杂的心态方面颇见功力。小煤矿矿长金大汉一直善待红杏母女，他豪爽、耿直、淳朴、却头脑简单，光顾干活赚钱。特别是出现一个张为泉，聪明能干、有技术专长，还有改革意识。她盼望金大汉不但能带领穷弟兄走上致富道路，还要能接受新思想，跟上时代节拍。但现实中的金大汉让她失望，张为泉的优点也吸引着她。红杏的内心不能平静。表现三个人的恋爱时，导演设计了三人在不同场景做一个梦，特别红杏在梦中与金大汉、张为泉红线双牵，共同结婚，这画面形象地揭示了红杏内心的隐秘，她的矛盾，她的择人标准，较好地体现了三个人的心态。后来张为泉与金大汉竞争办矿，金大汉破产，张为泉买下他的设备，用金签字的契约作为向红杏求爱的见面礼，又使红杏感到他乘人之危，只懂交易不讲情义，感到相互观念上的距离。在交待人物的命运归宿时，只用一张入股证书上盖有一层“阿诗玛”香烟这样一个画面，用的是简洁含蓄的电视语言。这个剧还设计了粗、细、曲三种不同的旋律来塑造金大汉、张为泉和红杏的唱腔，树立了鲜明的音乐形象。而且唱法也灵活多变，金大汉就吸收了京剧花脸行当的韵味，恰当地塑造了人物形象。

拍《桃花扇》时，编导们在忠实原著的基础上，对当时的历史和人物作深入分析以后，在新的时代作出了新的诠释，把男女主角的悲欢离合与忠君爱国信念的破灭集中到一把扇子上来表现。导演对全剧的内在节奏的把握和电视镜头的运用，已经相当娴熟，而且具有了明显的音乐感和诗化的特征。王季思先生给予很高的评价，认为该片“思想上有深度，艺术上有新招”。片中多处利用影视艺术多层次多角度的镜头来改变舞台时空的限制。侯朝宗北上从军，在黄河边面对滔滔波浪怀念香君，香君在媚香楼对着半痕残月思念侯朝宗，片中利用分割组合，让他们同时出现在画面上，一唱一和，越来越近。这就发挥了黄梅戏擅长对唱抒情的特点又形象地表现出二人心心相印、异地相思的情感。“洞房”一场戏，不是采取画面图解或画面注释的简单方式，而是在把握整个场面的内在意蕴的基础上，以有韵律的镜头运动和造型加强唱词的画意，以精心设计的优美舞姿强化镜头的诗情，营造出朦胧又意味深长的充满音乐精神的意境。“洞房”用的是实景，但通过光、色的变化，虚到无限大，且遍烧红烛，如众星捧月环绕新人，新人坐在一轮大月亮前尽情陶醉在燕尔新婚的幸福之中，投入了主观色彩，使景物造型实中见虚，真中见假，在似与不似之间，把电视的逼真性与戏曲的写意性融合在了一起。那把桃花扇是全剧的关键，定情是它，象征爱情；分别是它，是件信物；拒婚血染此扇，体现爱情的坚贞；蘸血画成一幅桃花，成为香君人品情操的写照；扇送侯朝宗，抵得万金家书。全剧情节发展，此扇是穿针引线的细节。最后李、侯二人国破家亡、信念破灭，李香君在“你看家何在，国何在，还有什么儿女浓情醉不醒”的断喝声中入道空门，侯朝宗在半醒悟、半无奈的狂笑中，撕碎了这柄血染的桃花扇。这一撕，撕碎的不仅仅是两颗善良的、伤透了的心，也撕碎了对荒唐旧世界的愚忠之心。片子拍摄纸片从空中纷纷落下，一刹时漫山红叶飞舞，像“花谢花飞飞

满天”那样，天都好像被他撕碎了。用电视手段展示了震撼人心的悲剧美。

之后拍的《玉堂春》同样有许多新的探索。《玉堂春》是经过千锤百炼的京剧名剧，一些著名的唱段脍炙人口。但舞台剧的剧情主要是通过“起解”和“会审”中苏三的大段唱腔来叙述的。拍戏曲电视剧时就发挥电视时空可以自由扩展、延伸的特征，将幕后戏化为幕前戏，演出了一个有头有尾的爱情故事，更符合中国观众的观赏习惯。戏曲音乐是戏曲电视剧的灵魂和核心，该剧以黄梅戏为基础，同时吸收了大家熟知的京剧唱段“苏三起解”，将京剧和黄梅戏分成两个声部，女声领唱黄梅调，京剧唱段改为副旋律，为合唱作衬托，形成相映成趣、相得益彰的交响音乐。同时，还为苏三设计了主题音乐，片头主题歌，采用台湾歌手周治平写的散文体歌词，用通俗唱法演唱，女声合唱衬托，一唱三叹。用拍 MTV 的手法，背景虚化，镜头运动，先拍戴枷的苏三长发披散、神色憔悴，侧面而立，随着似泣似诉的歌声，“玉堂春”片名推出，苏三渐渐转身面向观众，如此反复多次，做成一个精彩的片头。这像是戏曲主人公出场时的“亮相”，带着悬念，满含情感，同时形象突出，正与歌词中关于红颜薄命的女子的叙述相吻合，将戏曲与电视的优长同时充分发挥。除此之外，此片为了打破地方戏的封闭与凝固，丰富黄梅戏音乐的表现能力，增加地域特色，还尝试运用了京韵大鼓、山西梆子和山西民歌的音乐素材。剧中沈燕林是个贪婪好色的山西富商，他的唱腔，就是用大家熟悉的山西民歌《五哥放羊》改编的。从效果来看也还符合人物身份形象，给人印象很深。《玉堂春》还更注意了戏曲与电视的协调与统一，注意发挥电视剧的写意精神，而不是生硬地让戏曲靠拢电视。比如剧情展开时，画面上先出现故宫壮丽的建筑群，接着是繁华市景，最终视点落到藕香院。随着出现王景隆的身影，歌声唱出“金陵公子赏名花”，引出情节与

人物。紧接着就是悠悠萧声“梅花三弄”，似为苏三的出场音乐，“未见其人，先闻其声”，是戏曲传统的烘云托月手法的变化运用，戏曲与电视较好地融化成了一体。又加王景隆与苏三在藕香院初识，一见钟情。二人相识之“地”虽非其地，但二人之“情”却真挚美好，故尔俩人是以“怜梅、惜梅”为题互通心曲，表现他二人莲荷般出污泥而不染的纯情。二见苏三，导演表现二人之情仍然重在相通，借“对奕”来托物传情，含蓄深沉，巧妙隽永。是诗词式的，中国传统美学式的抒情达意方式。特别又设计了一场王景隆吹萧、苏三起舞的情节，以后又几次出现舞蹈，使戏曲载歌载舞的特性合情合理地得到展示和保留。又如片中两次出现“红烛”的特写，一次用在王景隆落魄后得苏三救助重来藕香院，两人秉烛对月海誓山盟；一次用在苏三被卖，设计骗走沈燕林后独对红烛。一喜一悲，一暖一冷，形成结构对比与呼应，也体现了导演写意精神的自觉运用。

黄梅音乐电视剧还有《半把剪刀》、《孟丽君》、《家》、《春》、《秋》，都各有开拓，各有特色。特别《家》、《春》、《秋》三剧，直接由小说改编而成，跨越了戏曲舞台剧阶段。其他的越剧电视剧《秋瑾》、淮剧《金龙与蜉蝣》等等成功的戏曲电视剧，在电视化方面的探索同样给人深长的回味。拍《金龙与蜉蝣》就没有用实景，认为它“束缚了舞台剧的唱、念、做、舞”（导演张佩利语）。也没有照搬舞台布景用大白光，因为那样“无法表现电视的意蕴和真实感”，所以搭了一台景，皇宫四面透风，有柱无梁，似写实又很浪漫，力图把戏曲的写意和电视的写实结合起来表现。在灯光的运用方面更是发挥电视特技来体现导演的现代艺术观点。剧中还运用 MTV 的方法来叙事，金龙离开海岛的 18 年生活，从中年到老年的人生经历，甚至他的妻子玉凤在渔村的生活，是通过一段一分半钟的唱段，用 MTV 方法表现出来。金龙阉割蜉蝣后，剧中用长达 7 分钟的大段唱腔来表现蜉蝣的心理

活动。舞台上蜉蝣由小生扮演，但表演中用了一些抖水袖，踢袍等表现女性的身段来表现被阉割以后人扭曲的心灵和生理，还糅进了丑角的表演。衬景用飘舞的大幅红绸象征流淌的鲜血，搭配上群众演员静止造型动作的特写，用 MTV 的手法拍出来，把戏曲的魅力发挥得淋漓尽致，使观众的感观也大受震动。

戏曲电视剧在近 20 年的摸索中，已经迈出了几大步，在唱腔的重新设计、表演程式的淡化，多种时空的交错、镜头运用的魅力和实景的呈现等方面，有了许多大胆的尝试，艺术形式的探索更加深入，艺术手法更加娴熟，艺术风格更加多样化，各种艺术元素呈现一种大综合的趋势。仅以戏曲音乐而言，就不仅有戏曲曲调与民歌、现代歌曲与歌唱唱法的综合，还有多戏种的综合，像《楚女择婿》，就采用了楚剧、花鼓戏和京剧三种唱腔。《戏审记》也是这种多剧种的戏曲电视剧，将黄梅戏、楚剧、京剧与剧情有机地融会在一起，三个剧种连结自然合理谐调。这 20 来年的探索也拍出了一大批形式各异但都好听好看的优秀作品。它们都既具电视剧直观、快捷、多时空、真实鲜明的特点，又保留了戏曲艺术动听的音乐唱腔，优雅细致的风韵和赏心悦目的舞蹈表演，在不同的观众群中找到了欣赏的契合点。20 年来的艺术实践中，也涌现出一批有才华有追求有成就的戏曲电视剧导演，像安徽的胡连翠、张锡奇、吴文忠，江苏台的贾德荣、钱爱东、沈洁、许忠文，上海的张佩利、许诺，浙江的梁永璋、张蓉桦、郭福英，四川的倪绍钟，山西的李希茂，江西的徐正浩，湖南的阿因，武汉的贾海泉，河南的路振隆，河北的江洪，辽宁的刘保成、傅百良等等。涌现了一批与导演配合默契的优秀编剧如安徽的王冠亚，上海的余允和，浙江的胡小孩、巍巍，四川的徐棼，湖南的陈亚光，许昌的齐飞等等。但是到目前为止，戏曲与电视剧的结合还远远没有达到完美与成熟阶段。戏曲电视剧面临的困难有两个方面，一是题材内容的更新。传统题材怎样古为

今用，寻找与现代社会观念的沟通、联接点，担负起先进思想的引导、教化责任；现代题材怎样抓住时代特色，反映现实生活和意识。二是解决艺术表现形式与艺术特质方面的矛盾，像电视的写实与戏曲的写意之间的矛盾，戏曲的表演程式与现代题材内容的矛盾等等。这两个方面的困难，主要的还在第二个。内容的更新是一切文学艺术面临的课题，是共性的。艺术特质的追寻才是戏曲电视剧特性的课题。目前戏曲电视剧的创作并不是搞单本剧还是多本剧、拍什么戏种的电视剧、选什么题材的问题。这方面的困难，根据20年来戏曲电视剧导演们积累的经验教训而言，相对容易解决得多。有经验有成就的戏曲电视剧导演们都能够把戏曲音乐、唱腔、表演程式、道白、舞美作为艺术元素来驾驭，熟练地拼镶组装，像调鸡尾酒一样调出鲜艳美丽又可口的新品种来，但是怎样与新的传媒相化合，保留戏曲本体的精华、神韵，解决两种艺术形式矛盾相斥的课题，就只能说航线已经开通，探索仍在进行。未来的戏曲电视剧会是什么样子？目前很难断言，但有一点是可以肯定的，那就是：会有一定的规律和原则，却不会有统一的类型和模式，不会有规范的操作标准。编导们会有大片发挥自己艺术灵感与才华的天地。“百花齐放”是春天的规律，我们祝愿戏曲电视剧走进春天，更加多彩绚丽。

（四）综艺类电视戏曲

这一类电视戏曲，可以说是最活跃、最无定型、最新颖可爱的一类形式，也是最能为年轻观众接受的形式。像戏曲 MTV，戏歌，戏曲小品，戏曲歌舞，还有其他晚会杂交型的戏曲电视节目。

这些综艺类电视戏曲，大都只保留了戏曲诸多元素中的一部分，有的可以称它得戏曲之“声”，有的得戏曲之“形”，有的可称得戏曲之“神”，有的只是得戏曲之“影”。但无一例外，它们来自戏曲，脱胎戏曲，吸取了戏曲某一部分的精华。并且与电视

化合，产生了全新的艺术形式。

戏曲MTV，是将优秀的戏曲唱段与不断变化的电视画面结合成视听一体的形式。它目前还不流行，还只是音乐电视兴起之后刚开始尝试的样式，但它应该具有兴盛发展的乐观前景，盼望有识之士投放精力进行这方面的探索。以戏曲唱段为依托制作的MTV，理论上讲应该比歌曲更具优势。优秀的唱段，大都经历了舞台实践的锤炼，经过了许多戏曲艺术家的推敲。而且戏曲唱段往往凝聚着故事情节和人物内心的强烈情感，叙事与抒情水乳交融。运用电视手段打破舞台三堵墙的时空，采用特殊的拍摄技巧，多变的景别，光线、色彩甚至三维动画特技，就能充分发挥视听两方面的特长渲染唱段自身的魅力，诠释唱段深蕴的内涵，强化演唱效果的冲击力和渗透力，吸引观众，打动观众。

已经拍成的戏曲MTV虽然数量不多，却不乏使人眼睛一亮的有品味佳作。起名《心曲》的一组六个越剧MTV就拍得清丽古雅，充满浓郁的浪漫色彩。《心曲》中《葬花》、《焚稿》、《见画像》、《紫玉钗》、《追鱼》等唱段，内在的情感色调各不相同，有的悲凉，有的激越，有的有戏剧性，有的纯属抒情，但都处理得精致优雅，赏心悦目。越剧艺术本来就具有淡雅潇洒的风格，服装、唱腔、演员都美得令人陶醉，再运用电视化的艺术手法，时空交错，精心选景布光，当然锦上添花。不仅懂戏爱戏的观众爱看，不懂戏的观众也同样会觉得是一种美的享受。

湖北电视台与中央电视台合拍的传统题材的名剧名段《白蛇传·断桥》，演绎了一个妇孺皆知的美丽爱情神话。拍摄时精心构思，用白发老人看戏、追忆童年听奶奶讲神话故事的结构，将游湖、借伞、定情、惊变、盗草等等情节串联起来，用闪现的形式穿插在唱段之中。神话、舞台演出、现实西湖外景三个时空交相叠用，浓缩了白蛇传的故事，同时用情节支持和丰富了唱段的画面，使这段唱腔的信息量大为增加，节奏也大大加快。老年观众

可以欣赏唱腔的原腔原调，拍板听戏十分过瘾。青年观众在短短六七分钟时间里不但欣赏了一段唱腔，还看懂了一个故事，加上现代化的音乐配器伴奏，会欣喜地发现戏曲的魅力。

京剧《蝶恋花》是一部成功塑造杨开慧烈士的现代剧。“古道别”是她被捕后与乡亲们告别时的大段唱腔，情感内敛又激越，旋律优美，文辞精炼，超常的长度使这段特别的唱腔抒情畅快、脍炙人口。同时这段唱腔也十分凝重，舞台剧只有刑场路上一个时空，虽然动听，拍音乐电视（MTV）如果让一个人、一个景别唱上十来分钟，也难免单调。所以拍音乐电视时调用了告别乡亲、牢房回忆和与毛泽东研究农民暴动三个时空的情景；为了突出烈士主体的形象，除了杨开慧和毛泽东，其他都采用写意手法来表现。比如国民党官兵用剪影，乡亲们用双手和火把的局部特写。这样拍出来，既主体鲜明突出又具有可看性。对于京剧和“古道别”这样凝重的剧种和唱段也是一种成功的探索。

豫剧《抬花轿》是花旦戏中的保留节目，周凤莲坐轿，四轿夫抬轿，文武状元送亲压轿，舞台演出时十多分钟，借木棍象征花轿，靠演员优美的舞蹈身段，表演抬、坐、颠轿、爬坡上下、耍盖头、玩扇子、撂轿、拜轿夫等出嫁路上情景，十分扣人心弦。制成音乐电视（MTV）时增加了舞台表演不可能表现出来的其他的时空情景。第一保留了戏曲舞台上虚景虚轿和夸张优美的戏曲舞蹈，第二增添真轿真景表现新娘轿中情景；第三在摄影棚中拍摄新娘化妆、穿衣、戴花时的心理状态，第四拍摄周家嫁女的喜庆红灯和盈院宾客。几种时空几种情景用快节奏剪接，把十几分钟的戏提炼到5分钟，而且给了观众全新的视觉，更丰富的情感体验和理性内涵，比老戏更好看更完美。

1995年中央电视台举办过包括京剧、越剧、评剧、昆曲、豫剧、锡剧、黄梅戏等8个戏种46部作品的戏曲音乐电视评比活动。给人印象深刻的戏曲MTV各有特色，有的是快速变化的

画面和现代化的声光技术给观感的新刺激，有的是高调的摄影，清新淡雅的画面给人以美感，还有的选取出人意表的背景等等，其中共同的一点是声音与画面的对位处理得好。情景画面、情节画面、文化氛围画面、演员自身形象魅力画面配合使用，为诠释戏曲唱段的情感内涵、文化意蕴提供了直观可感的信息，因而在争取青年观众方面，有着独特的艺术优势，是电视戏曲的一种绝好的形式。

戏歌，显然得戏曲之“声”。戏曲的旋律，经过了千锤百炼，具有浓郁的民族文化风格和淳美的韵味，动听动情，能调动人特殊的文化感受和体验。戏歌化用戏曲的曲牌、曲调，填上反映当代人生活情感的歌词，用歌唱的发声和现代感的配器，古为今用，创作出来的歌曲具有独特的艺术魅力，很受听众喜爱。“戏”与“歌”化合成的戏歌目前的形式大致有两种，一是改造流行歌曲，脍炙人口的历史歌曲和好的美声歌曲，二是新创。改造成戏歌的知名歌曲有京剧戏歌《没有共产党就没有新中国》、《大中国》、《十五的月亮》、《军港之夜》、《年轻的朋友来相会》，越剧戏歌《唱支山歌给党听》、《涛声依旧》，扬剧戏歌《天不下雨、天不刮风》等，歌曲通俗自然，贴近生活，既保留了原歌曲主要的旋律和内涵，又增添了戏曲的声韵，比一般通俗歌曲更富地方色彩和民族风味，受到听众热烈的欢迎。另外像京歌《我最爱北京》、《我是中国人》、《路灯下的小姑娘》、《我热恋的故乡》，昆曲戏歌《明月几时有》、《黄鹤楼》，黄梅戏歌《浣纱女》，山东琴书歌曲《花衣裳》，评弹歌曲《雾苏州》等等，都各具神韵。戏歌的创作需要戏曲界和音乐界的艺术家们合作，这也是一种前所未有的“四不像”新形式，需要冲破一些观念的束缚。从事探索的同志认为，有成就的艺术家们从来都结合时代改革戏曲，连京剧的祖师爷程长庚也努力革新。如果没有徽调、秦腔（梆子）、汉调、皮簧和昆腔的糅合也就不会产生京剧。戏歌植根民族艺术

的土壤，应该有光明的前途。关键还不在可不可以搞戏歌，关键在于搞得好搞不好戏歌，好的艺术、好的形式就一定会有生命力。上海电视台的“戏剧大舞台”栏目在提倡戏歌、推广戏歌方面作出了很大的努力，1994 年、1995 年他们组织举办了两届戏歌大赛，既是组织者又是研究者。邀请了音乐界周小燕、徐沛东、金铁林当评委，戏曲界尚长荣、韩再芬、赵志刚等人都积极参加演唱。戏歌大赛分两期在上海电视台“戏剧大舞台”播出后，引起了观众很大的兴趣，一些观众去信索要戏歌曲谱。但遗憾的是目前戏歌形式数量还不多，也不够普及，潜力还远远没有发掘出来。

综艺晚会中的戏曲节目，包括戏曲歌舞、戏曲小品等等，可以说是得戏曲之“形”或戏曲之“影”。这类节目是戏曲的元素加上其他艺术形式的元素，再与电视化合而成，是真正的“四不像”，也是真正的新产品。较早的像 1989 年春节晚会上推出的戏曲小品《孙二娘开店》，情节是招聘人才，各路应聘人员争显才能，展示各自的拿手好戏。电视台把各路名丑集中了起来，将戏曲丑角绝活儿用观众喜爱的小品形式串联展演。不是戏曲，胜似戏曲，让观众大饱眼福。这也只有综艺类的电视戏曲能够做到。又如由名演员组台反串的小品《新龙凤呈祥》，四个怀有不同价值观的“孙尚香”相亲，分别看中刘备的不同条件。用戏曲故事、戏曲表演程式，夸张变形针砭时弊，寓教于乐。又如由越剧、川剧、豫剧三个剧种的演员同台表演《白蛇传·断桥》，让观众在同一个节目里分别领略到不同剧种的艺术特色，也别有情趣，是在正规大戏中不可能欣赏到的段子。晚会中的戏曲歌舞，一般都经过了再加工，更适合节庆晚会的观赏要求和电视传媒特性。像 1995 年春节戏曲晚会根据越剧《何文秀·桑园访妻》一段编排的歌舞，由一队手持折扇且歌且舞的“何文秀”变幻队型作为背景，突出著名越剧女小生茅威涛领唱领舞，表演何文秀不知

妻子下落，千里寻访探测的情景。伴舞的“何文秀”们个个俊逸飘洒，衬托着茅威涛出色的身段、演唱，把一个脍炙人口单人独演的越剧名段热热闹闹、优美优雅地搬上了电视荧屏，令观众轻松愉快、赏心悦目。又比如越剧《孔雀东南飞》中“伤别离”一段，也是深情动人的名段，搬上电视时同样经过了编导的精心构思。用上了长长的披挂到天幕上的红披风，在演员分分合合、交错徘徊的舞步中交织变幻，形成大写意的舞台造型，像孔雀身后长长的羽毛，象征着孔雀形态之美，男女主人公情感之美。演唱时不仅采用分唱、合唱的形式，还用上了二重唱。优美的曲调、精湛的演唱、精致的舞美，淋漓尽致地宣泄了情感，给了观众无比的审美的愉悦。这种相对独立的戏段，经过精心设计、再包装，不再受剧情整体风格、比例的限制，充分展现，好像被聚光灯光柱照亮一样，显得格外鲜明美好，有时能收到整本戏演出时所没有的效果。

《钟馗嫁妹》这个节目更离谱一点。这是一个著名的折子戏，这折戏的人物、情节、化妆、服装、舞蹈（跳加官）、灯光、特技（喷火）、道具都是独特的、特定的，为懂戏的观众熟知的。一些剧种也有演这折戏著称的名角，像河北梆子著名女武生裴艳玲就有“活钟馗”的美誉。但是现在电视晚会上出现了变形的《钟馗嫁妹》，其他不变，只是用了青年观众熟悉喜欢的“黑鸭子女声合唱组”来伴唱，立刻旧貌变新颜，节奏、韵味、格调完全改变，给了观众一种全新的感觉。

电视戏曲还尝试过电声伴奏的戏曲名段演唱音乐会；演播过交响乐伴奏、美声合唱京剧名段等等。

戏曲在综艺类的电视戏曲中化整为零，以变幻了的声、形、韵、神、影在新的层次上以新的形式得到了承递和绵延。是坏？是好？怎样才好？这是另一方面的问题。主要的，“春江水暖鸭先知”，这种综合、组合、杂交、化合、变幻、起码提供了可贵

的、创新的思路。不变是肯定不行了，先肯定变，再来探求怎样变。戏曲的改革创新，承继延续，不仅是戏曲人的职责，也是电视人的职责，同时还应该说甚至是每一个中国人的职责。“路漫漫其修远兮，吾将上下而求索”。我们每一个人都有责任和义务寻求途径，寻找方法，把戏曲带进21世纪新时代，让它发扬光大，重放光彩。

历史把戏曲逼进了生存还是毁灭的困惑之中。但戏曲也始终是在竞争与艰辛中成长发展起来的。相信这次的历史关头，戏曲也会通过痛苦的烈火，涅槃获得新生。电视戏曲就是那腾飞的火中凤凰!

第九章　电视舞蹈节目

舞蹈是一门有着悠久历史，以审美规范化了的有组织、有节奏的人体动作，侧重表达思想感情的综合性艺术。

舞蹈艺术的形成是由人体造型上“动的艺术”。借助人体“动的形象”通过自然或社会生活的“动的规律”反映各种自然的或社会生活的“动的现象”。因此说，舞蹈艺术是通过提炼和美化的人体有序动作来表达情感、反映社会生活，它是人类内心情感世界的形体再现。

舞蹈的基本手段是节奏、表情、构图、造型，表情和节奏有紧密联系，必须通过节奏的强弱、快慢、大小、轻重等的对比作用来表现动作的连续和感情的流露，没有节奏就不可能有感人的舞蹈。表情和节奏又离不开构图的总体制约。造型不仅是静态的，更重要的是动态的，是二者相结合的造型美。

电视具有视、听兼备的优势，舞蹈通过电视传媒手段的艺术处理，在荧屏上进行再现，从而形成电视舞蹈节目。在这章里首先阐述舞蹈艺术的有关知识，然后介绍电视与舞蹈的关

系及两者相结合产生的节目品种。

第一节 舞蹈的类别

在人类处于幼稚时期，尚未发明语言的原始阶段，远古的先民们，就以动作、手姿和面部表情为媒介来传情达意，摹拟自己的渔猎生活。在我国青海省大通县的孙家寨出土的新石器时代的陶盆上，就有五人挽手而舞的花纹，它是迄今我国发现的最早的舞蹈形象。

舞蹈艺术随着人类社会生产力的发展，逐渐在与诗歌、音乐的互相依附中，显示出它独特的表现力，最终形成了一门独立的艺术门类。在舞蹈艺术门类中有以下不同类型的舞蹈。

一、古典舞蹈

古典舞蹈包含着历史的内涵，在世界历史的进程中，舞蹈和其他艺术样式一样，伴随着社会生产和经济的发展，从分散的民间舞蹈逐渐走向典范的古典舞。这中间经过各地区、国家、民族中的历代艺术提炼、加工和创造而逐渐形成具有典范意义的和独特风格的传统舞蹈。

中国“古典舞”一词，是 1950 年由欧阳予倩提出来的，当时指京剧和昆曲中的舞蹈。中国古典舞自宋元戏曲兴起之后逐渐走向衰落，部分舞蹈被戏曲吸收，中国古典舞因而没有完整地流传到今天。在欧洲，芭蕾作为正宗的古典舞统治了西方舞台几个世纪；在东方，充满浓重的宗教色彩的印度古典舞与宗教密切相关，饱含着神秘的意义，因而在世界各种古典舞中，独树一帜；在受中国古代文化很大影响的日本，宫廷雅乐（乐舞）历经一千二百多年，作为历史遗留下来的活文物保存至今，成为古典舞的现代遗存。

由此可以看出古典舞的形成是在不断吸收借鉴其他民族和地

区的舞蹈。比如：民间舞蹈、手语、武术杂技以及保存在古代器皿、壁画、雕塑和诗歌小说中的舞蹈动作的痕迹或文字描述。此外还受到本地、国家、民族传统的文化风俗、礼仪道德、宗教信仰、审美情趣甚至政治哲学的深刻影响，通过概括和换取，逐渐成为一种纯粹的艺术。具有各地区、国家和民族舞蹈艺术的代表性、传统性和典范性，并具有自足的系统。其主要特征是：规范化的舞蹈技艺、程式化的表现手法，严谨的体系和相对稳定的美学法则，例如芭蕾的手位、脚位和足尖的技术；一定的程式，同时，古典舞大多拥有丰富的经典之作。这些都作为传统被历代艺术家继承、补充着，并且奉为正宗。在不同的历史条件下，古典舞又具有不同的内容和风貌，但不论古典舞多么千差万别，有一个共同的特征，那就是它是民族与历史的一种本质的艺术结晶。当古典舞成熟为具有完整自足的结构功能时，它便是一个相对稳定的有机体，既能消化吸收外来舞蹈成分，调整自身内部结构，又能对其他舞蹈发生影响，但它总是能保持自己最本质的艺术特征，对现代社会产生永久的魅力，这便是古典舞的生命力所在。

1960 年出版的《中国古典舞教学法》一书，以传统的戏曲舞台舞蹈为基础，借鉴芭蕾舞训练体系，初步形成古典舞教学法，其特点是：手、眼、身、法、步融为一体，讲求内在的意蕴，具有鲜明的中国风格。在新中国建立之后的几十年发展中，舞蹈艺术家创作了许多优秀的古典舞和古典舞剧。

古典舞并非一成不变的，它随着社会现实和时代审美观念的变化，而发生相应的变化。比如《剑舞》，它是中国汉民族民间舞蹈，有悠久历史，汉唐时代最为流行。由于剑术动作英武、韵律优美，自古就有搏击、健身和抒情表演的功能；不仅有长剑之舞，还有短剑之戏。四川汉画像有长剑独舞的画面，山东嘉祥秋胡山的汉画像砖上有俩人击剑对舞的场面。这些足以证明剑舞在汉代已很流行。汉以后，剑作为兵器，渐渐被长兵器所代替。剑

舞作为健身和抒情的技艺，有了很大的发展。到了唐代，剑舞的流行更为广泛，而且水平极高。中国近代戏曲舞蹈中，梅兰芳借鉴太极创造了《霸王别姬》中的剑舞；中国舞剧《小刀会》、《盗仙草》中都有剑舞的表现。此外，根据古典名曲《春江花月夜》而编创的抒情舞蹈以及叙事舞蹈《金山战鼓》等都是在时代审美观念发生变化的情况下出现的优秀作品。

二、现代舞蹈

现代舞蹈是20世纪在西方兴起的一种与古典芭蕾相对立的舞蹈派别。它的最鲜明特点是反映现代西方社会矛盾和人们的心理特征，故称为现代舞，也有称作“当代舞蹈”、“新兴舞蹈”、“现代派舞蹈”等等。早期现代舞属于浪漫主义的产物。19世纪浪漫主义思潮已经形成，主要是为了摆脱古典形式主义的约束，崇尚创新，强调艺术家的主观感情的文艺思潮遍及西方。在这个背景下，美国人邓肯·伊莎多拉是现代舞蹈创始人之一，她率先反对古典芭蕾，使表演性舞蹈摆脱矫揉造作，成为创造性艺术的先驱者之一。这是浪漫主义精神在舞蹈领域中的一种表现。邓肯的舞蹈崇尚自然，她追求通过人体动作来神圣地表现人类精神，提出“身体和精神的自由产生创作思想”的口号，认为身体的动作应该是内心冲动的表现，反对古典芭蕾的僵化，把她的舞蹈建立在更自然的韵律和动作之上，以完全自由的动作为特点，打动了芭蕾舞衰落时期只熟悉传统的观众。同时代不少知识分子、艺术家从她身上汲取灵感，崇拜她。她具有哑剧表演和即兴表演的天赋，以轻松单薄的希腊舞衫代替传统芭蕾服装，赤脚跳舞，其舞蹈造型包括半脚趾着地走、跑、轻跳及其他富有表情的姿势。她从古希腊壁画、瓶画、雕塑证实了出自本能的自然舞蹈韵律，从中汲取灵感。她经常使用格鲁克、贝多芬、勃拉姆斯、瓦格纳、肖邦、柴科夫斯基的音乐编舞，善于把音乐韵律转化为惟妙惟肖的可见形象，对音乐的微妙之处感觉十分敏锐，能创造出与

音调浑然一体的舞蹈动作，令人心动。她的艺术对当代舞蹈艺术有相当影响。M·福金、A·戈尔斯基等著名的编导曾受其影响。她用优美自然的动作使舞蹈摆脱僵硬公式和华丽而空洞的技巧，为后来由M·维格曼、M·格雷厄姆和其他人所发展的现代舞得到人们的承认铺平了道路。后人摹仿她，获得一定成功，但无人能像她那样再现她的独特想像力，无人能像她那样以罕见的敏感和才华把抽象的声音化为鲜明的动作。

继邓肯之后，还有许多现代舞蹈艺术家分布在西方世界，比较突出的是拉班·鲁道夫·冯，他是奥地利舞蹈家、编导、舞蹈教育家、舞蹈理论家。他设计的新舞蹈体系对欧洲和美国的现代舞甚至芭蕾都有相当影响。他主要关心的是造型韵律，认为动作本身至高无上。他毕生想达到的是舞蹈的精神上的目的，他把动作视为一种创造性地、富有表现力地独立存在的东西，既可与音乐、布景、服装配合，也可以不要。他把舞蹈和心理学、哲学、神秘主义及宇宙论结合，构成了现代与当代舞蹈的基础。拉班在舞蹈理论中采用了数学分析方法，通过它论证了人体动作千变万化的规律性。他认为舞蹈动作是演员对三维空间不断变化的关系，其最典型的表现存在于不同类型舞蹈和不同民族文化的舞蹈之中，它们是在空间画8字形花样的不同摆动幅度的摆动动作，这里双向动作（“往里”和“往外”）是基本的，其余则为变体。他认为一切从最简单到技巧最高的动作的舞蹈形式都由动作连接的特征来决定，由其中三种最重要的（动态的、空间的和时间的）特征之中何者占优势来决定。这个空间和时间中动作的双重功能，使无声动作成为最完整的舞蹈。他的舞蹈理论使舞蹈家和编导的空间思维、演员间的行动的相互依存感得到发展。他在对大脑、神经、肌肉三者协调关系进行分析的基础上整理出一套形体表情规律，认为掌握了这个规律即可自由用其中任何一个区域来表现创作舞蹈的任何内在动机。拉班是德国表现主义舞蹈的奠

基人，其流派对现代舞蹈的一切形式都有影响。以拉班为中心的这一派现代舞，被称为“表现主义现代舞”。表现主义现代舞和其他表现主义的艺术主张一样，宣扬感觉第一，把直觉看成是认识世界的惟一方法。德国舞蹈家、编导、舞蹈教育家维格曼·玛丽是有意识和芭蕾对立的表现主义造型舞蹈的代表人物。她认为舞蹈空间是想像的、非理性的空间，可以除去一切物质性界限，动作是空间的生命，没有无动作的空间，也没有无空间的动作，舞蹈通过动作的韵律达到其节拍，而非节拍只能来自时间要素。维格曼不仅发明了纯舞蹈，而且能使用任何种类的声音，使音乐为舞蹈服务。她认为舞蹈就是力、空间和时间，其受制约大多来自空间，而非来自节律。她师承德尔克罗兹和拉班，为他们的正统传人，是推广中欧舞蹈风格的主力。她追求既是男性的刚强，更是不分男女的强劲风格与个性，她是忘我的先锋，她创造的舞蹈风格前无古人，表现了 20 世纪的心理：热烈追求自我觉醒，追求个人的表现自由，无拘无束、粗糙生硬又不失真实，这就是从思想中产生的风格。

第二次世界大战期间，现代舞的活动中心转向了美国，美国没有自己的舞蹈传统，所以现代舞就成了它本土的舞蹈文化而受到重视。现代舞的创始人之一圣·丹尼丝·露丝对美国的舞蹈文化作出了贡献。她的舞蹈主要是对东方舞蹈形式的运用。1960 年她演出了印度风格舞蹈《香烟袅袅》、《眼镜蛇舞》、《神之舞》，为她赢得盛誉。这些舞蹈服装剪裁新奇、艳丽动人，充分显示出她的形体之美，舞蹈素材离奇古怪，充满神秘色彩。她的舞蹈动作富有异国情调，但又娴静典雅，时而双手轻柔波动，分别向左、右、前、后，构成一幅平面壁画，时而头部猛向后甩，身体飞快转动，时而臀部微摇、彩裙飞旋，显示女性之美，时而全身轻微摇曳，手臂像湖水涟漪层层起伏伸展……她通过主要是东方舞蹈影响的舞蹈艺术看到了善于表现人间交际的自我表现手段，

丹尼斯的舞蹈以东方舞蹈动作为基础，她对表现宗教和富有神秘色彩的主题特别感兴趣。她不仅受东方哲学的影响，也受玛丽·贝克·艾迪教义的影响。她体形极美，动作十分迷人。她标新立异，很少用常规舞蹈动作，其哑剧技巧极为精湛，靠很少素材也能塑造出鲜明形象。她和邓肯一起都是现代舞的创始人，现代舞的许多代表人物均出自其门下。

美国的现代舞发展史一个很重要的转折点，是从汉弗莱（韩芙莉）和格蕾厄姆·玛莎这一代，特别是格蕾厄姆，她的名字几乎成了现代舞的代号。他们都是圣丹尼斯培养出来的学生，却并不是圣丹尼斯舞蹈的继承者，而是以叛逆者的身份各走自己的道路。汉弗莱根据人体动作的基本原理设立了她自己的技术理论和方法，那就是在“跌倒和复起”、“平衡与不平衡”之间构成的动作规律。她认为这既包含着人类动作的全部范围，又是一切戏剧性效果的根源。如人在暴力前倒下就必然撑持起来反抗等，这种冲突就存在于这些动作之中，汉弗莱的许多作品，就是对存在于人类中间的冲突进行的探索。她的作品大都采用象征主义手法，其特色别具一格。格蕾厄姆则是在揭示人类内心阴暗面上去反对圣丹尼斯的艺术主张。因此她的舞蹈强调“内省”心理，有“心理舞派”之称。她在表演《悲悼》这个作品时，给人看到的人的形象是痛苦地蜷缩成一团的，焦虑、痛苦造成身体的抽动和扭曲，这就是她所谓的“心灵的图解”；而这种“痛苦的心灵”并不是表现一个具体的事实，而是表示人类所有的悲悼。“格蕾厄姆技巧”的中心是呼吸，她研究了人体在呼和吸之间的变化，从这种研究出发，发展了“收紧和放松”的动作原理，认为舞蹈家可以用呼吸作为推动身体旋转、跳跃、跌倒等技术，也可用以表示痛苦、恐怖、狂喜以至剧烈痉挛的感情。这对现代舞的训练无疑是一种有益的探索。她是美国最享盛誉的艺术家。

20世纪30年代之后，由于受现代主义哲学、现代心理学的

影响，形成了一股现代主义的思潮，使现代舞艺术家们都认为用传统的真善美观念是不能解释人类的现代经验的，因此纷纷举起反叛传统的旗帜。坎宁安（坎宁汉）是新先锋派的代表，所谓“新先锋”，意思是开创前人没有走过的艺术道路。坎宁安反对人们一贯认为“舞蹈动作必须有涵义”这一基本要求。他的艺术方法是追求“偶得动作”。所谓“偶得”，就是没有事先设计，也没有动作安排，只要偶然物色到一个动作，他就“让每个舞蹈演员的个人特点无所畏惧地、无所隐讳地、有力地表现出来”，“任何动作都可以成为舞蹈的一部分”。坎宁安之所以主张这种偶得的成分，是因为他认为人类生活常被习惯所束缚，如果在舞蹈中使用偶得成分，就有可能发现人类最本能而又最吸引人的动作方式。他认为只要舞蹈者在舞蹈，那便是一切，如果你希望有什么涵义，那就是什么涵义。因此，一些评论家把他的舞蹈称为“抽象舞蹈”。在新先锋派舞蹈中，尼古拉斯的艺术主张与坎宁安不同，他提倡非人化舞蹈。这是一种抽象的、混合着复杂手段的表现方式。他认为创作抽象化的舞蹈时，人体姿态和人体动作的变换会成为障碍。所以就别具匠心地给演员穿上蔽体的宽衣长袍，或特制一种塑料道具模型去覆盖住人体，并把特殊的灯光、色彩和音响等现代化技术吸收到作品中来，以增强直观效果。这种见物不见人的舞蹈作品，创作者并不认为取消了人性，而不过是排除了个性，使作品不受人体的局限性的束缚，从而更有条件去扩大舞蹈家探索人生的视野。

新先锋派舞蹈发展到 60 年代，出现了可以在任何形式的空间表演，包括教堂、体育馆、以至街道和公园。用这些场地作舞蹈表现也是现代派舞蹈的一种艺术探索。现代芭蕾也是现代舞当中的流派之一。它是介于现代舞和古典芭蕾之间的一种形式，在观念上是现代舞，但技巧上还是芭蕾。现代芭蕾最早的代表者是约斯，他主持过的约斯芭蕾团就是属于现代芭蕾性质的舞蹈团。

美国的现代芭蕾蓬勃发展，出现了巴兰钦与罗宾斯等杰出的编导艺术家和演员，产生出不少优秀作品。

现代舞的艺术现象是复杂的，各派都有自己的探索和追求。其中出现的所谓表现主义、象征主义、心理派和抽象派等等，都是和现代主义相适应的流派。它们有一个共同的特征，就是反对传统观念在艺术上的统治，以传统的叛逆自居。他们曾先是对传统的写实主义表示挑战，在现代派的舞蹈家们看来写实主义方法已经在很大程度上把世界和人的复杂关系简单化了。因此在探索突破传统表现方式的同时，传统的时间次序和空间观念被打破了；那种比例感和尺度感联结在一起的秩序概念也被推翻了，而代之以一种按自由联想重新组织的时间感和空间感。他们对动作规范也感到厌倦，而代之以一种人的随意动作。

早在30年代，现代舞即传入中国。我国老一代舞蹈艺术家吴晓邦、戴爱莲、贾作光等，都曾经接受过现代舞的启蒙，也都借鉴了它们的有益成分，并结合中国实际，创作出反映中国社会生活的作品。但是，现代舞曾在中国长期受到批判，被视为异端。只有在粉碎“四人帮”后，党的“双百方针”得到真正的贯彻，现代舞才在中国的土地上获得合法的地位。有探索精神的舞蹈家们本着去其糟粕、取其精华的原则，积极探索现代舞中国化的道路，以满足人们多元审美的需要。

总之，现代舞总是保持着它的活跃、易变的特性。过去现代舞和芭蕾曾一度处于水火不相容的境地，现在则能互相吸收，而且许多舞蹈家还兼通两种舞蹈。

三、民间舞蹈

民间舞蹈，顾名思义，它产生于民间，流传于民间，其资历最老。它的诞生时间，可以追溯到人类的远古时期，从最早的自发性原始舞蹈而来，与人民生活密切相关，并由民间艺人世代沿袭，相传和发展至今，它是舞蹈的宗祖，其他舞蹈大都是由民间

舞逐渐演化出来的。

民间舞蹈的内容主要反映人民的劳动、斗争、交际、爱情生活。世界上不同民族和地区的民间舞蹈受生活方式、历史传统、风俗习惯、民族性格、宗教信仰甚至地理和气候等自然环境的影响，在风格特色上显出明显的差异。非洲大陆上的民间舞，上身动作激烈迅速，与墨西哥高原上的上身平稳、脚下敏捷灵活的踢踏舞风格迥异；中国汉民族民间舞中女子低颌含胸、圆滑扭捏，而新疆维吾尔族舞蹈中女子动作则挺胸抬头、雍容大方。这首先说明了不同的人种在不同的自然条件下对身体动律和姿态有一种天然的特定选择，并且也展示一个地区或一个民族最基本的民族性格。当然，即使不同人种在同一自然条件中或同一自然环境中的不同人种其选择也会千差万别的，原因在于民间舞更是一种社会的产物，它和其他一切民间艺术一样，受着经济生活和生产方式的根本制约。游牧民族长期的放牧生活磨炼出他们粗犷豪放的性格和慓悍健壮的体魄，所以蒙古民间舞动作健壮、节奏强烈、“碎抖肩”则成了蒙古族民间舞典型的舞姿之一。山地民族在生产生活中的动作习惯直接体现在他们的舞蹈中，如苗族踩鼓中的“一顺边”肩跨动作，佤族强烈的躯干曲伸，可见民间舞是人民生活中必不可少的一部分。

民间舞蹈也具有它的共同特点：

（一）自娱性

动作步法比较单纯精炼，易于为广大群众所掌握。在家族、村寨中以言传身授的独特方式继承流传，其表演性质常常和群众性的自娱活动紧密相连，许多种类的民间舞蹈在逢年过节之后，喜庆欢庆之际都可以形成成千上万的大型舞会。比如：彝族的火把节，傣族的泼水节，白族的“三月三”，都是民间舞最集中最丰富的时节，人们用歌舞辞旧迎新，寻找配偶，祈福消灾，成为一种人们表达美好愿望、获得心理平衡的方式。

（二）即兴性

民间舞蹈动作姿态的规范性较弱，可变性较强。在大体一致的步伐、动作、节奏、韵律下，不同舞蹈者可做各种即兴的发挥。他们善于用虚拟和象征手法来表达观察、体验、感受、想像到的一切，凡地上长的、天上飞的、水里游的、日常用的，一句话，正如艺人所说，凡"世上有的"，都可以信手拈来，化作绝妙的舞姿和造型。对此，只要看一看下列形象生动的名称，就足以说明问题。比如，舞蹈动作有"托月"、"望月"、"探海"、"牛眼睛"、"踩泥"、"鱼跃跳"、"风摆柳"、"双飞燕"、"凤凰展翅"、"金鸡独立"、"猴子抱桃"等，千姿百态；舞蹈队形有"蚂蜂窝"、"双蒜辫"、"九连环"、"八面风"、"十字梅"、"剪子股"、"二龙吐须"、"六畜兴旺"等，变化无穷。

（三）稳定性

由于民间舞蹈常在特定范围内流传，受外界影响甚少，虽在不断变化发展中，但其风格特色相对比较稳定，改变缓慢。中国各民族各地区都有各自的民间舞蹈，历史悠久形式多样。其共同的特点是：载歌载舞，多用道具。汉民族的许多生活用具如花伞、彩扇、手绢、花篮、莲湘、车、船、桨等，是民间艺人朴素而又奇异的创造，成为民间风俗特征的一种艺术体现；土家族的《摆手舞》则记录了民族的历史迁徙；非洲的原始民间舞则往往用象征部落起源延续的舞蹈教育下一代。在世界各种民间舞中，有许多用于祭祀和仪式，这其中既包括祭祖先的历史内涵，也有含有迷信巫术的宗教色彩。另外，在民间舞的内容和形式中都无不反映着人民审美追求的差异。有些道具的选用还寄托了深刻的含意，比如摆动彩扇，挥舞手绢，以表示"风调"；高擎花伞，以表示"雨顺"。风调雨顺，五谷丰登，乃是广大农民世世代代的祈望和心愿。

民间舞由其性质决定了它既富有生存和发展的广阔土壤，同

时又是精华与糟粕相混杂的。在每个时代每个国家，从民间舞到艺术舞蹈，都经过一个被提炼、加工和再创造的过程，各历史阶段的官方舞蹈都和各民族的民间舞有着不可分割的关系。当然，加工创作后的艺术舞蹈对民间舞又有反馈作用，土生土长的民间舞不可避免地要或多或少受到艺术舞蹈审美规范的影响。

四、芭蕾舞

芭蕾是法文 Ballet 的音译：其词源出自意大利语 Ballase 一词，意思为“跳舞”，也就是在晚会里表演的舞蹈。芭蕾最初含义是一定式样的舞蹈，并无剧场的含义。后来发展成欧洲传统的古典舞剧和舞蹈的统称。孕育于文艺复兴时期的意大利，是一种流行于宫廷中自娱性的“晚宴芭蕾”，后很快流传到欧洲其他皇宫。16 世纪法国宫廷芭蕾编排者博若瓦约概括芭蕾定义，说它是“几个人在一起跳舞的几何图案组合”。但逐渐地这一词义指通过跳舞叙述故事的一种剧场演出形式。1772 年查理狄德海在法国出版的百科全书中阐述：“芭蕾系用跳舞解释行动……特别要求剧场性的赏心悦目……”，另一种是 18 世纪帕鲁金尼的概念：“芭蕾是由一位舞蹈编导运用连带哑剧的一系列独舞和群舞，附加音乐和布景，去表现一种诗情画意，或一连串概念，或一个故事化的情节。”现今西方文献中的芭蕾有两个主要涵义：广义的泛指一切以人体动作姿态表现戏剧故事内容或者一定的情绪和心理状态的舞蹈剧演出形式；狭义的专指西欧三百年来历史地形成的，有一定技术规范和审美要求的、特定的古典舞蹈形式。前者一般应译为“舞剧”，后者可以译为“芭蕾舞剧”。

第一部具有戏剧性主题的芭蕾《皇后喜剧芭蕾》1581 年在法国亨利三世的宫廷中演出。这部芭蕾舞的产生是受法国亨利三世的皇后路易丝钦令，由意大利籍宫廷小提琴师巴尔塔扎里尼·德·贝日尔齐奥约索（艺名“博若瓦约”）编排的宫廷芭蕾。1581 年 10 月 25 日作为皇后妹妹玛格丽特结婚庆典的一部分，在紧靠

卢浮宫的小波旁宫的正厅演出。作品取材于公元前9世纪古希腊诗人霍梅洛斯的叙事诗，以希腊女巫希尔瑟为中心人物，糅合了旧约圣经故事和希腊、罗马神话。博若瓦约将音乐、舞蹈、朗诵乃至杂耍融为一体，并配有精心制作的豪华壮观的舞台布景，其中最精彩的场面是皇后路易丝乘坐金车出场参加演出。演出从晚会10点到次日凌晨3点，有上万观众参加，耗资350万法郎。由于全剧内容贯穿一个主要戏剧性主题，并有一些人物形象。因此，这部芭蕾被认为是欧洲产生的第一部真正的芭蕾舞剧。由于法国王室的大力赞助，芭蕾在法国建立起专业的舞校和基本的动作规则，开始走出宫廷，拥有专职的演员和剧场，从而得到确立。18世纪到19世纪中叶是芭蕾日趋成熟的时代，首先摆脱"芭蕾歌剧"中情节与舞蹈相脱离的束缚，又通过舞蹈演员、编导和教师们的贡献，从"情节芭蕾"走向19世纪初与当时的浪漫主义文艺运动一致的"浪漫芭蕾"；这期间，出现了法国著名的芭蕾理论家乔治·诺维尔，以立着足尖表演《仙女》而闻名于世的浪漫芭蕾女明星塔丽奥妮，她成功地运用脚尖功，使这种迷人的技巧开始成为女舞蹈家表演时不可缺少的部分。《仙女》是亚努里根据诺迪埃的故事《特丽尔比》改编；菲·塔里奥尼编导；让·修尼兹霍法尔作曲，1832年3月12日首演于法国巴黎歌剧院。该剧取材于苏格兰农村的民间传说。青年农民詹姆斯经不住仙女的诱惑，在结婚前夕背弃誓言，抛弃新娘尾随仙女往森林而去。但他中了巫婆的计，导致仙女受制于魔法而死。巫婆的预言验证了，背叛爱情的人将孤寂了此一生，《仙女》是浪漫主义芭蕾的开端作品，在芭蕾史上具有启示性的作用。它显示了舞剧创作题材的重大转变，也标志着芭蕾进入了其历史上的黄金时代——浪漫主义时期。剧中"现实与非现实、人间与非人间"两方面同时并存的结构形式，诱导芭蕾编导在创作中进行更广泛的探索。扮演女主角的塔里奥尼，成功地运用脚尖功，使这种迷人的

技巧开始成为女舞蹈家表演时不可缺少的部分。

到了 19 世纪末，古典芭蕾剧在俄罗斯帝国发展到了顶峰；著名编导彼季帕是其核心人物，他的一系列作品《天鹅湖》、《睡美人》、《胡桃夹子》等成为古典芭蕾的典范；同时芭蕾也走向僵化。佳吉列夫芭蕾舞团在它的国际性的演出中，不仅把古典芭蕾带到世界各国，而且也开始对古典芭蕾的程式化表演进行改革和创新。

20 世纪初，在西方现代舞的冲击下，芭蕾在改革中又形成现代芭蕾学派，并派生出许多流派，风行欧美。

芭蕾在它的发展过程成为一种世界性艺术，同时在各国也形成不同的风格，其中有：法国古典芭蕾学派、意大利古典芭蕾学派、俄罗斯古典芭蕾学派等。在教学中有：意大利的切凯蒂体系、法国的法兰西体系、俄国的瓦岗诺娃体系。

中国第一个跳芭蕾的是晚清的裕容龄。第一部中国芭蕾舞剧是 1950 年由戴爱莲先生编导并主演的《和平鸽》；正式系统引进芭蕾是 50 年代初，由苏联专家传授的俄苏学派古典芭蕾，1956 年演出了第一部古典舞剧《无益的谨慎》。此后，芭蕾在中国扎根生长，除了排演了一系列古典芭蕾名剧，还创作演出了《鱼美人》、《白毛女》、《红色娘子军》、《祝福》等优秀的中国题材的芭蕾剧目。1976 年以前的中国芭蕾主要是比较正统的俄罗斯学派；1978 年以来，随着许多英美专家的来华讲学和欧美著名芭蕾舞团的来华演出，中国芭蕾在俄罗斯芭蕾学派的基础上又吸收借鉴其他学派的风格，逐渐完善起来。近年来，中国芭蕾舞演员屡次在国际比赛中获奖，这标志着芭蕾在中国开始走向成熟。

第二节 电视与舞蹈

一、电视对舞蹈的贡献

电视是20世纪最引人注目的科技成果之一。它一经诞生，便迅速发展，以势不可挡的力度给整个社会带来重大而深刻的影响，并且对文化系统中的其他部门带来巨大的冲击和震动。与此同时，电视也引发一些令人担忧的后果。

其中一个后果是，由于电视这种大众传媒以图像作为信息手段四处扩散，放映速度极快，不容观众思索，却给观众留下潜意识的暗示作用，因而导致了观众的麻木状态。这种状态引出的问题是：在这样一种思维被剥夺的情况下，电视是否会将精神亦引入机械行为的规则——雷同、重复、快速中去？

美国的舞蹈批评家、史学家、教育家瓦尔特·索雷尔在其倾注了毕生心血的专著《西方舞蹈文化史》中谈及电视时，指出了电视这种代表技术进步的媒体与人类的古老精神财富的尚不协调的关系：技术给予我们的时间太少，使我们无法在艺术上消化和吸收人类已创造的文明所能提供的那些优势。

在谈到舞蹈与电视联姻的负面后果时，索雷尔教授甚至很尖锐地指出："电视是一种自我吞噬的大灾大难，而大众媒体所反映出的更只是一个金光闪闪的正面，而在这个正面的背后，舞蹈遭到勾引和强奸。大众媒体那裹着糖衣的诱惑主要存在于它们对成功的许诺和经济上的报酬。"①

然而，电视带来的种种不利后果与不适，并不能否认这样一个事实：电视艺术，作为一门新的艺术形式，它有前边的八大艺

---

① 引自［美］瓦尔特·索雷尔著：《西方舞蹈文化史》，第611页，中国人民大学出版社1996年10月版。

术形式作为营养，发展潜力是极大的。上面所提到的负面效应，将会随着电视艺术的发展而显得不再严重。从另一个角度来讲，对电视的忧心忡忡隐含着学者们一种良好的愿望，即是让这个年轻的艺术形式负载起对于人类来说极为宝贵的精神财富，越多越好，以促使人类文明得以良好的继承和发展。我们相信，这是对电视工作者提出的一项庄严而神圣的使命。

从舞蹈等艺术方面来说，由于电视这个大众媒体的出现，它们的传播亦有了划时代的进步，正如索雷尔教授指出的那样：

“然而，有些戏剧和音乐会作品通过摄像机得到转播，并且传送到世界各地，这则是一种文化的恩赐。当只有少数人才可能有机会接触到某种令人叫绝的艺术经验时，能将其录制下来并转播给各地的千百万人，这在现在和将来都会是技术的一种胜利；这种难得的经验可为后人一直保持记录在案，而这则是我们这个时代超越以往的一个不可估量的进步。”①

沃尔特·特里在《美国的舞蹈》中，对电视舞蹈节目如何走向成功的历程，作了有趣的描述。从这些文字中，我们可以看到，电视舞蹈节目的成功，对于舞蹈来说，不啻福音。

“电视的出现，使无线电无法转播的舞蹈有机会进入每个家庭。起初以为只有最轻松的舞蹈，才适合这些大部分缺少舞蹈认识的观众。不过，也播映了宝莲康娜和保罗·戈德京这些编舞先驱的一流实验表演节目。可惜这些初期的节目不受大众欢迎，这也许该怪舞蹈，也许节目的形式太过拙劣，也许电视观众除了只求娱乐，对任何事物都不感兴趣。

电视制作人和赞助人，给这些初期偏重舞蹈节目的失败，吓得没有了信心，把舞蹈节目搁置了好几年。不过，一旦电视这个

① 引自［美］瓦尔特·索雷尔著：《西方舞蹈文化史》，第608页，中国人民大学出版社1996年10月版。

媒介开始发展壮大，又恢复了舞蹈节目，这次却成功了。一些在有节目时，只赚少量周薪的编舞家和舞蹈家，突然发现他们替电视编舞，周薪以千元计了。电视舞蹈节目一个个出现，全部表演人才中加添了经常表演的人员，许多尚未成名的青年舞蹈家，从电视获得新的收入来源。……

至于电视上运用的舞蹈主题和形式，可以说毫无限制。有踢踏舞、芭蕾舞、几何形状排列的舞蹈、流行歌形象化的舞蹈、高空舞蹈、特别舞蹈、土风舞、许多民族舞蹈、儿童舞蹈、神话故事、前卫的实验舞蹈，自然还有各种社交舞，从加伏特舞和加利雅舞，到20世纪舞厅舞。"①

"1955年，一个90分钟长、全部由萨德勒的威尔斯芭蕾舞团担纲（现在叫皇家芭蕾舞团）演出方婷主演的节目《睡美人》，广受欢迎，令电视界为之愕然震惊。电视制作人吓慌了，加插了一出短剧，向观众解释这出芭蕾舞剧的故事，但这个反效果并没有破坏《睡美人》这个节目，编制观众评价表的组织，发觉约有三千万人欣然收看这个电视上的芭蕾舞节目。芭蕾舞终于在电视上有了地位。

电视传播力量使《睡美人》意外成功，也使那些操纵电视的人有了新的勇气。其他芭蕾舞节目的计划马上公布了：接着就有德米儿计划周详、长40分钟的芭蕾舞表演过程的示范表演节目。皇家芭蕾舞团演出全本《灰姑娘》，获得1970年爱米电视奖。'三号摄影机'制作了一连串舞蹈节目，包括示范性讲座、古典芭蕾舞、前卫作品，甚至舞蹈技巧分析课程。突然之间，舞蹈并非少数人的特殊爱好，而是人人都有兴趣的艺术了。舞台上剧院里，对此发现较早，现在电视界不单承认这个事实，而且还使舞

① 沃尔特·特里著、田景遥译：《美国的舞蹈》，第218—219页，生活·读书·新知三联书店1989年5月版。

蹈获得有史以来最多的观众。”①

他在这一节的描述以生动的事例，既说明了电视舞蹈节目的奋斗历程，也肯定了电视传媒对舞蹈艺术的传播所作的巨大贡献。电视传媒在增加舞蹈观众、扩大舞蹈艺术的影响方面，无疑起到了任何媒介都无法比拟的作用。

电视对于舞蹈的另一个巨大贡献，在于其记录和保存舞蹈的优势。

由于舞蹈稍纵即逝的本质，使其长久以来，资料、文献的保存不如人意。美国著名的舞蹈评论家约翰·马丁在他所著的《舞蹈概论》中，痛心地指出由于这方面的先天不足，使舞蹈常常面临沦为“装饰性艺术”的危险。他用“装饰性艺术”一词来指那些只关心技巧、形式和材料，而不注重艺术的真正目的——丰富不可捉摸的感情生活——的那一类艺术，如纺织业的设计，糊墙纸、漆匠与手艺人的产品，音乐中的爵士乐、戏剧中的杂耍表演，文学中的打油诗和神秘故事、舞蹈中的踢踏舞、步态舞及其他剧场舞蹈形式。他认为：

“由于缺乏某种坚定不疑、高瞻远瞩的创造精神，舞蹈在任何时期都难免走向衰亡，因为舞蹈的不幸在于，它是一种没有字的艺术。

（由于文献资料的缺乏，）舞蹈的生命中每出现一次贫乏阶段，都会使之自食其果，贫乏愈甚，结果只能等待某种创造性的力量起来维护自身的权利。

当然，人们数世纪以来，已经在努力建立某种令人满意的记谱方法，并使之能为全人类理解，但没有谁的成功不是昙花一现

① 沃尔特·特里著、田景遥译：《美国的舞蹈》，第220页，生活·读书·新知三联书店1989年5月版。

的。"①

因此，舞蹈记录手段的完善成为一个十分急迫的任务，因为它对于舞蹈艺术的生存、发展起着至关重要的作用。舞蹈有着漫长的历史，但由于资料记录保存方面的缺陷，至今却还处于"年轻"的阶段，还没有像音乐那样，建立起本专业的完整体系，还没有成为一门独立的学科，这是十分令人遗憾的。

自电视产生以后，舞蹈的记录和保存显得容易得多了。电视摄像，成为记录舞蹈的最重要的手段之一。关于舞蹈记录手段这方面的论述，沃尔特·特里的《美国的舞蹈》中有较之其他论著更全面、更客观的见解。

"舞蹈瞬即消逝的本质，使每种记录舞蹈现象的方法，成了珍贵的工具。文字、符号、电影（我们相信作者心中包括了电视），是记录舞蹈动作的主要方法——绘画、雕像、摄影，是记录静止动作的主要方法"。②

在给予绘画、文字对记录舞蹈所起的不可或缺的作用的肯定后，沃尔特指出：正确记录舞蹈，有两个方法：用电影（电视）去记录实际的演出和用记谱法（舞蹈剧本）去记录舞蹈，前者犹如唱片与音乐的关系，后者犹如乐谱与音乐的关系。他还进一步指出电影、电视在记录舞蹈时的独特作用。

"电影和录像带，对保存即将消逝或受到删改的原始舞、民族舞，价值难以估计。宗教祭仪舞根本不能在舞台上重演，非专业教徒在这种仪式中跳舞时的热力，和神圣的气氛分不开，便可用电影（和电视录像）记录。伟大的舞台演员，希望永久保留他

---

① 约翰·马丁著、欧建平译：《舞蹈概论》，第9页，文化艺术出版社1994年7月版。

② 沃尔特·特里著、田景遥译：《美国的舞蹈》，第231页，生活·读书·新知三联书店1989年5月版。

们的演出，只有用电影（和电视录像）。记谱法可以保存他们的舞蹈，但只有电影（和电视）能够捕捉个人的舞蹈才华。”①

中国艺研院隆荫培、徐尔充所著的《舞蹈概论》从新兴的传播学的角度谈到电视对舞蹈的贡献：“电视录像不仅解决了舞蹈的记录和保存的问题，也为舞蹈的广泛的传播开辟了一个十分广阔的新天地。同时录像带也解决了舞蹈场记等一些出版物无法表现的舞蹈风格、韵律和表情的问题。”②

中国舞蹈工作者也很重视电视传媒的作用。在《国际舞蹈会议论文集》中，有3篇论文论及电视与舞蹈相结合的课题。它们是廖炜忠、谭伟雄的《“电视舞蹈专题片”的本质特性》；资华筠的《当代舞蹈精粹之保存》，王曼力的《TV：大有用“舞”之地》。中国舞蹈工作者不仅在理论上对电视开始重视起来，而且，在实践中努力探索电视与舞蹈相结合的路子。比如，上海东方电视台录制了杨丽萍在上海的舞蹈晚会《东方梦圆》。在此片里，将杨丽萍充满大自然生命气息的舞蹈与各类观众观感交叉编织在一起，产生出巨大的艺术感召力。广东舞蹈理论家廖炜忠和广东电视台岭南电视编辑合作十余年，已录制播出了各种题材的舞蹈专题片近三十余部。其中《佛山艺术明珠——十番》、《金狮、银狮舞》、《浪漫主义芭蕾的结晶——〈吉赛尔〉》、《丁香园里的舞蹈——〈睡美人〉》、《芭蕾巨星——玛戈芳婷》等受到了好评。中国艺术研究院舞蹈研究所从1991年开始拍摄“中国当代舞精粹艺术科研系列”，以记录分析当代杰出舞人的艺术生涯及其代表作为核心内容，并对年事已高、成功卓著的大师们进行抢救性拍摄，注重观赏性和学术性的统一。中央电视台于1993年推出

① 沃尔特·特里著、田景遥译：《美国的舞蹈》，第233页，生活·读书·新知三联书店1989年5月版。

② 隆荫培、徐尔充：《舞蹈概论》，第426页，上海音乐出版社1997年4月版。

《梦——舞蹈家刘敏艺术撷英》，该片追求唯美的梦幻般的艺术氛围，是一部有探索精神的电视舞蹈艺术片。

总之，电视对于舞蹈有两大贡献：其一在于记录功能给舞蹈艺术带来的持续发展的生机，其二在于它对舞蹈的传播，使舞蹈有了有史以来最多的观众。舞蹈艺术从电视媒介中所获的益处是显而易见的，也是巨大的。

二、电视舞蹈节目的类型

由于电视媒介的兴起，电视舞蹈节目不仅仅包含舞台舞蹈节目的记录，虽然电视的记录特性远比电影更优越、更快捷。电视舞蹈节目随着电视节目自我的成熟而丰富多样起来。

首先，电视新闻以其时效性及深入家庭的特点迅速取代了电影纪录片的新闻传播地位。接着，文学（包括小说、诗歌、散文）、绘画、音乐、舞蹈、说唱艺术、戏剧、电影等艺术样式纷纷成为电视节目借以补充自己的新鲜血液。虽然有时这些新鲜血液与电视体质还不是十分匹配，有时甚至互相排斥，但电视已横下一条心，决心利用一切现成的文明来使自己长大成人。电视在汲取戏剧、电影的营养中终于找到了拥有自身个性的电视剧（特别是电视连续剧和系列剧）形式；电视在与音乐艺术的协调中终于找到了音乐电视（MTV）这种现代艺术消费商品来充实个性，电视评书、电视相声纷纷出台，电视小说、电视散文、电视诗歌也方兴未艾，只求在今后岁月中找到自己的一席之地。

在这样的一种情形下，电视舞蹈节目也渐渐出现并作为一种节目形式成熟起来。于是，舞蹈界亦开始留心这样一个新事物，中国艺术研究院的隆荫培、徐尔充在他们所著的《舞蹈概论》一书中，提出了“舞蹈电视”一词，并解释如下：“舞蹈电视录像片的简称，是把舞蹈作品用摄像机拍摄在录像带上，用电视播放出来供观众欣赏的一种新的艺术品种。是舞蹈和电视两种艺术相结合的产物。舞蹈电视是传播舞蹈艺术的大众媒体，也是目前记

录、保存舞蹈的最好方法和手段。”[①] 他们还将“舞蹈电视”划为以下几类：（一）舞蹈舞台纪录片；（二）舞蹈专题片；（三）舞蹈艺术片；（四）舞蹈教学片；（五）舞蹈风情片；（六）舞蹈故事片。第六类指的是电视上播出的舞蹈电影。显然给舞蹈电视所下的定义尚不能完全涵盖以上各类节目形式。但这表明了舞蹈界对电视舞蹈节目的关注与探索性认识。

从电视方面来说，舞蹈节目进入电视后，就不再以原生态出现，而是被纳入电视节目形态中。

鉴于电视节目分类尚未成熟的局面，从电视角度来考虑电视舞蹈节目的分类就含有一定的分歧。但至少在本书我们可以提供两种分类方式，我们从节目内容出发对电视舞蹈作了如下分类，以资探讨。

第一种分类方式，是考虑到电视节目在总体上脉络渐已分明的情况，即分为实况类、纪录片、专题片、艺术片四类，我们将非实况晚会加入此种分类中。这种分类方式的优点是考虑到录制方法的不同（直播与录播），又划分了节目内容的区别。另外，电视录制完整舞剧——这种样式在中国还没有见到，但这是一种有可能产生的样式，我们将其划入纪录片一类中。另外，还有一种可能的样式，便是舞蹈电视剧，或歌舞电视剧，这里只作为可能性提出，不作探讨。

另一种分类方式，则是根据现有的电视舞蹈节目进行划分。大类为专题片、晚会两种，专题片下分为人物专题、知识专题、舞蹈集锦、舞蹈比赛四类；晚会下分为个人专场晚会、舞蹈比赛评比颁奖、开幕式、闭幕式晚会、舞蹈专场晚会、歌舞晚会四种。这种分类方式亦脉络清楚。

图表如下：

---

① 隆荫培、徐尔充：《舞蹈概论》，第439页，上海音乐出版社1997年4月版。

（一）以录制方式、外在形式分类

- 实况类　　舞蹈比赛实况
　　　　　　舞蹈晚会实况
　　　　　　舞蹈表演实况
- 纪录片　　舞蹈人物纪录片
　　　　　　舞剧纪录片
- 专题片　　人物专题
　　　　　　知识专题
　　　　　　舞蹈集锦
- 艺术片
- 晚会（指非实况）
　　　　　　歌舞晚会
　　　　　　舞蹈专场晚会
　　　　　　个人专场晚会

（二）以内容为主的分类、外在的形式为内容服务

- 专题片　　人物专题
　　　　　　知识专题（包括舞蹈教学片）
　　　　　　舞蹈集锦、系列舞蹈
　　　　　　舞蹈比赛
- 晚会　　　歌舞晚会
　　　　　　个人专场晚会
　　　　　　舞蹈专场晚会
　　　　　　舞蹈比赛（评比）颁奖、开幕式、闭幕式晚会

现在，我们根据第二种分类方式，对现有的电视舞蹈节目作一些介绍和简评。

电视舞蹈专题片：

1、人物类专题片。

例如中央电视台推出的白志群编导、姚尧摄像的《梦——舞

蹈家刘敏艺术撷英》、《雪落心灵——一个舞者的独白》；中央电视台80年代末播放的《杨丽萍的舞蹈艺术》（编导、摄影郑鸣）等。《梦》是一部有独特艺术追求的电视片，按第二种分类法，应归入“艺术片”，这部电视片以金色树林、沙漠、大海、龟裂的土地、夜幕下的树林等为结构线和背景，连接舞蹈作品。这些舞蹈被冠以A、B、C、D、E、F而没有名称。画面追求色调反差（如红、黄对比，黄、蓝对比）与和谐（高调画面），并且用柔光镜制造出梦的女神在金色阳光的树林中奔跑的飘渺、美丽、轻盈的仙姿；美丽的高调画面使舞蹈显得更加清丽脱俗；蓝光笼罩树林，穿黑衣的舞蹈者同布景一起，使舞蹈画面充满戏剧色彩。此片的音乐大多使用空灵的、梦幻般的音乐，有时大自然的海涛声也进入音乐，共同营造了一个舞蹈家成长的梦一般心理氛围。这部电视片在大胆探索舞蹈与电视结合的路子、重视画面影调与色彩搭配以及对电视片风格的主创精神方面，值得充分肯定。

记载青年舞蹈家于晓雪的成长历程与优秀作品的专题片《一个舞者的独白》则进一步对画面语言进行了可贵的尝试。此片以晓雪的独白来连接他的几个优秀作品：《残春》、《但愿人长久》、《一个扭秧歌的人》、《大鼓子》等。对舞蹈进行记录的电视语言是朴实无华的。但是，独白部分一些精致的画面，却使人眼睛一亮。比如晓雪拎着红桶从走廊走向练功房那一个镜头，光从走廊尽头的窗外射入，晓雪逆光朝镜头走去，光线在他的剪影周围形成一圈光束，并且随着他走动的脚步而闪动。再如晓雪席地而坐，他面前一字儿排开一排水碗，一道金色的阳光正好斜落在这排碗上，使这些碗投下一个个圆圆的影子，正好将地上的阳光分开，成花瓣状，乍一看，仿佛地面上盛开了一排向日葵。这是一个别具匠心的画面安排。另外，那始终伴随晓雪在练功房的红桶，是一个富有喻意的画面语言。是对成功者为舞蹈事业所付出

的青春和汗水的礼赞。

2、知识类舞蹈专题片。

我们将舞蹈教学片也划归此类。比如，介绍中国舞蹈起源的《舞之灵》，又如前边提到过的《浪漫主义芭蕾的结晶——〈吉赛尔〉》、《古典芭蕾 A、B、C》、最近的舞蹈专题片如《永远的舞者》等。《舞之灵》主持人兼制片人姚珠珠从舞蹈壁画——花山崖画谈起，第一集记录了保存着原始风貌的舞蹈：广西壮族的祭祀性舞蹈“蚂拐舞”，云南楚雄的“虎舞”，兵器舞，云南景颇族“刀舞”，广西壮族的木棍舞，宗教舞，丽江纳西族“锅庄”舞，羌族六月祭山会，鲁西北的“鼓子秧歌”。在这一集中，突出的优点有：解说与画面形成互为补充的关系；用特写、中景来突出舞蹈的化妆、道具及戏剧性情节。还用仰角与俯角成视觉新奇感及动感。并且，注意利用影子活跃画面，还利用烟雾制造舞蹈神秘的气氛。第二集巫风，片首是秀丽的石林风光空镜头，画外音解说介绍了巫舞这种历史文化现象。然后记录了几种巫舞。这集也注重烟雾的艺术作用及镜头的视觉感受。其中穿插姚珠珠表演的《巫舞》。第三集以舞蹈的服饰、道具、面具为话题，介绍了彝族的《小豹子舞》、广东潮汕“英哥舞”，最后以姚珠珠表演的《飞天》结束。第四集介绍了各民族的“广场舞蹈”。全片对中国舞蹈起源知识作了系统性的介绍，并且具有史料价值。但是，追求好看的视觉效果却带来了一个重大的弊病：由于剪切太多，一些珍贵的资料显得零碎，不完整，大大降低了这类题材的本来应该具备的科研价值。《永远的舞者》（1998，11）以第四届全国舞蹈比赛为内容，回顾了新中国诞生以后举办的历届舞蹈比赛的情况，展望了即将到来的新世纪中国舞蹈的前景。

3、舞蹈集锦、系列舞蹈：

如沈阳电视台 1992 年摄制的《古韵今风——中国秧歌集锦》（编导：王君、吕常信），该片收录了“陕北延安武鼓”、“山东胶

州秧歌”、“安徽花鼓灯”、“东北大秧歌”、“河北井陉拉花”、“天津花板落子”、“上海秧歌龙腾虎跃”等各种秧歌的艺术形式，并把它们的历史、风貌韵律特点，及发展情况作了简要介绍。又如《桃李芳菲——中国第五届桃李杯舞蹈比赛集锦》。系列舞蹈指的是在主题、内容上有一定联系，但在结构上又各自独立的一组舞蹈。这类专题片如为国庆40年推出的民族系列舞蹈《黄河一方土》，此片包含7个舞蹈节目：(1) 娶亲；(2) 背河；(3) 说媒；(4) 闹房；(5) 回门；(6) 走亲戚；(7) 婆姨。这部电视片画面干净、漂亮，风格热烈、幽默，带有民间文化优点而摒弃了其失之过度的缺点，是一部不可多得的好艺术片。又如同年福建电视台拍摄的《闽之舞》等。

4、舞蹈比赛：

这类节目远不如体育比赛那么多。实际上，很少在荧屏上见到。倒是比赛颁奖晚会等，较常在电视上出现。

电视舞蹈晚会

1、电视歌舞晚会。

如每年春节中央电视台制作的春节歌舞晚会。在歌舞晚会中总会有一些舞蹈优美、电视制作亦精良的电视舞蹈作品。如1997年音乐歌舞晚会中王珊表演的《天鹅湖》中的西班牙舞。背景是纯白的，表演者身着红纱裙，这里或许还使用了柔光镜加以美化，画面十分清丽、雅致。并且镜头到位，使舞蹈者的魅力深深打动了观众。

2、个人专场晚会。

如《刘敏舞蹈晚会》；《玉兰之舞——青年舞蹈家李玉兰舞蹈晚会》(实况)；《赵明舞蹈精品版晚会》等。其中，《玉兰之舞》中的镜头准确、沉着。由白志群编导、姚尧摄影的《刘敏舞蹈晚会》体现了创作者在通过电视语言形式表现舞蹈艺术方面进行的探索。在这部电视片中，投向舞台的紫色光柱也成为舞蹈语言、

电视画面语言的一部分，随着炸雷般的惊涛骇浪声，从下向上的条状黄色灯光喷薄而出，冲破黄色的烟雾。舞台效果与音响同步强化了舞蹈的节奏，有着强烈的震撼力。该片收有刘敏表演的古典舞、现代舞：《昭君出塞》、《紫色》、《祥林嫂》、《喊春》、《向着天堂的蝴蝶》等，展现了刘敏多方面的才能。《赵明舞蹈精品版晚会》（实况），其镜头语言比较到位地传达了舞蹈的意义。

3、舞蹈专场晚会。

如内容接近的《中国当代舞蹈精粹“三峡杯”纪念演出》与一代风流《金秋舞韵》两个晚会都以中华民族20世纪舞蹈经典之作的舞蹈家为主角。前者插入了一些舞蹈家资料、生活场景的画面。但从剪辑上来讲，这些画面欠缺总体构思，有时破坏了节目整体的流畅性。两个晚会都是实况播出。两台晚会以其内容的经典和权威而具有收藏价值。

4、舞蹈比赛（评比）开幕式、闭幕式、颁奖晚会。

如《'95上海国际芭蕾舞比赛闭幕式》、《中华民族20世纪经典评比展演开幕式》、《舞风神韵——第四届全国舞蹈比赛颁奖晚会》等。其中《'95上海国际芭蕾舞比赛闭幕式》中的舞蹈镜头比较到位。

随着有关舞蹈作品、舞蹈家、舞蹈活动的内容不断进入电视，电视与舞蹈如何协调，才能有个“优生儿”，值得我们探讨。白志群、姚尧等已经开始比较大胆的探索，他们在努力成为索雷尔教授所提供的这样的人才：“作为制片人的编导家”。当然，从电视舞蹈节目的现状看，这样的人才还太少太少，电视工作者和舞蹈工作者都还需要熟知对方领域，才能作出好的电视舞蹈节目来。

三、舞蹈节目的电视化

“舞蹈与电视之间存在着一种极端的浪漫，在这种新生的录像舞蹈中，只要媒介与艺术间尚未找到一种能够相互理解对方意

图的语言，两者间的对话就将一直保持一种论战的方式。我们需要对时间、空间和运动进行全新的定义。那些进行实验的反叛者们的作品一直影响并向前推动着主流的生产潜力。人们需要的是一个新型的品种，作为制片人的编导家或作为编导（舞）家的制片人，他们的工作将不再是一个杂种，而是进步与诗歌的合法孩子。"①

这里，舞蹈批评家瓦尔特·索雷尔将电视舞蹈节目面临的课题一针见血地指出来。他所说的“进步”指的是作为科技新成果的电视业；“诗歌”，在此代指已有古老艺术形式。

原广电部副部长刘习良指出：

“在一定意义上说，电视化是电视艺术的命根子。具有电视荧屏空间局限性，大千世界被框溶在小小荧幕上，是电视文艺局限性的主要表现。

结合电视文艺的特点，贯彻党的文艺方针，制作出更多更好的电视文艺节目，就是电视文艺工作者实践的内容。”

电视语言如何才能与舞蹈语言者达成沟通，而不是“论战”，完成舞蹈节目电视化的过程，已经成为一个急待解决的问题。

这个急待解决的问题，对于现有的电视舞蹈节目来说，主要存在于以下两个方面：

第一个方面，涉及到电视的基本功能——传播功能。这即是电视舞蹈节目需要解决的首要的问题：如何运用电视手段，使电视上播出的舞蹈节目，能基本接近舞台表现力。为了达到这个目的，我们电视工作者，首先应该对舞蹈的空间感、力度、材料等特性有所认识。同时，也应该了解舞台观众欣赏舞蹈时的动作感觉等问题。只有在对舞蹈有所认识，同时对舞蹈观众的欣赏心理

① ［美］瓦尔特·索雷尔著、欧建平译：《西方舞蹈文化史》，第614页，中国人民大学出版社1996年10月版。

比较有把握的状态下，我们才能保护电视上出现的舞蹈节目不走味，同时具有感染人心的作用。各种电视手段，必须在一个前提下运用，那就是：正确传达舞蹈的整体涵义，只有在这个前提之下去运用各种电视手段，才能增强电视舞蹈节目的画面效果及感染力。从舞台上观看舞蹈表演与从电视上观看效果不太一样。现场的舞蹈往往给人更强的感染力。这既与观看环境有关，也与电视语言的运用缺乏力度有关。从电视上看舞蹈，画面是由摄像师来选择决定的。如果摄像师对舞蹈语汇很熟悉，就能带领观众更好地欣赏舞蹈：什么时候镜头移到足尖，什么时候出小道具的特写，什么时候镜头出中景，什么时候让观众看演员的表情，等等。

但是，在现在的电视舞蹈节目中，我们经常会痛心地看到舞蹈遭到了肢解。由于对表情与美丽面容的本能的关注，我们的镜头常常游离舞蹈主题，去展现这些内容。而面对舞蹈者在舞台上不断变化的空间、姿态和力度，我们的镜头有时又穷于应付。“手之舞之，足之蹈之”在画面上变成舞蹈语言不全的半拉子舞蹈画面。而这些残缺的画面又没有得到及时的补救，就不了了之。有时，仰角的倾斜镜头起到一种保全舞蹈动作的作用，或者起到了表达舞蹈角色主观感受的作用，但这种镜头的滥用却成为一种镜头花招，对于舞蹈只有损伤作用。景别不当，是另一个问题。我们在这里对各种景别的镜头效果作一个粗浅的探讨。远景能够很安全地记录舞蹈，然而，在画面上却不能产生感染人的力量，因为距离越远，亲近感越小。所以，远景应该用于需要交待舞蹈场景的部分，通常应该在舞蹈开头时用到。或者用于表现占据空间位置较大的群舞。在独舞中，远景镜头不能太多，除非舞蹈内容十分注重舞蹈者与舞台布景的相互关系。如刘敏表演的《祥林嫂》，舞台布景是一张巨大的网，后面还有佛像的巨大投影。在这个舞蹈中使用远景，能将舞蹈的内涵揭示得更好。但

是，仍然应该有足够的全景把舞蹈本身的力度、空间感传达给观众。有时，也用远景镜头叠中景镜头，达到既保存了动作、姿态，又兼顾了表情的作用。但使用这种叠镜头时，背景必须单纯。《黄河一方土》所使用的叠镜头就处理得很好。全景镜头应该在舞蹈节目中占主体。全景镜头应该考虑到动作的空间感，适时地通过跟、移、升、降等移动镜头来表现动作和姿态；全景镜头应将舞蹈者的动作收全。在持道具的舞蹈如《彩绸舞》中，全景应包括彩绸舞动起来的美丽曲线。在双人舞中，全景镜头应该尽量保持两舞者都在画面中，若演员处于运动中保证不了，则应该先投向主要动作的演员，然后又将两者框进画面。通过这样的空间联系，更好地表现两者的情感关系。中景、近景和特写的运用必须以舞蹈内容为依据，不能滥用。中景有利于介绍舞蹈的重点元素；近景和特写类似于近处凝视的效果，能够造成观众与演员的亲近感，但这些镜头在舞蹈中不能过长，也不能过多，否则作为整体的舞蹈便会被消解。好的中、近、特景应该有好的剪辑配合。这样，才能传达出舞蹈跳动的情思。例如快速切入的近景、特写，在表现旋转等动作时能很好地将动作感觉传达给观众。俯拍对于展现大场面舞蹈是必要的。除此之外，灯光对于舞蹈来说，既是必不可少的，又不能太花哨，以避免喧宾夺主。特技运用得当，能增加舞蹈的魅力。比如，慢镜头能充分表现飞腾跳跃等动作美感，等等。烟雾的效果必须控制在适合内容的场合，其形式也应有所选择：贴地烟雾或弥漫烟雾或局部烟雾。等等。总之，各种形式应为舞蹈内容服务。

在运用电视准确传达舞蹈这个问题上，还有一个需要改进的地方。这便是如何编舞或如何进行场面调度，使得有集体伴舞的歌舞节目或群舞在画面上主体分明，构图精巧。目前，一些有集体伴舞的歌舞节目往往画面拥挤，主体不突出，成为影响节目质量的一个很大的问题。

最后，剪辑对于电视舞蹈节目是非常重要的。好的剪辑，对于表达舞蹈精神，传达舞蹈的动作感、节奏感，是十分宝贵的。舞蹈是用人体的动作来进行艺术表达的，剪辑应努力反映这种节奏和韵律。德国录制的芭蕾电影《茶花女》，能给我们的舞蹈剪辑工作带来一些启迪。比如，亚芒和茶花女初相识时，有一段双人舞，从茶花女的舞姿中推入茶花女手的特写，然后亚芒的手入画，握住茶花女的手。这个握手的特写抓住了两人真情碰撞的微妙时刻。在另一段中，老公爵来到茶花女、亚芒等度假的乡村，要茶花女离开亚芒，离开这种寻欢作乐的生活。这时，茶花女将亚芒拉到自己的身边，两人反对角线构图的脸部近景显示了他们相爱的决心。接着，茶花女解下老公爵送的首饰，扔到地上。快速的首饰跌到地上的特写后，紧接老公爵愠怒地别过头去的特写，整个情节紧凑连贯，扣人心弦。诸如此类的例子还有很多。

电视舞蹈节目的电视化，实际上是用电视语言成熟、完美地翻译其他文艺形式的问题。这是一个二度创作的问题。为了达到这个目的，如索雷尔教授所说，我们需要熟知电视语言的编舞家或熟知舞蹈语言的电视人。

第二个方面，是电视如何完善与舞蹈结合而产生的新的节目形式的问题。各类舞蹈专题片的电视语言，应向电视专题片的优秀节目看齐，努力从结构构思、镜头、剪辑方面提高质量。如果舞蹈艺术能蓬勃发展的话，也争取创造出一种类似“MTV”或电视剧样式的电视舞蹈节目。在这里，我们认为有必要将晚会舞蹈与作为歌曲陪衬的伴舞当作问题提出来。电视晚会是从80年代开始兴盛的。但是晚会中的舞蹈处于一种很尴尬的境地。一方面，对于电视晚会导演来说，特别是在春节联欢晚会中，舞蹈的出现会带来观众情绪的下降。而对某些舞蹈工作者来说，电视联欢晚会上的舞蹈，根本不重要，甚至只是其他节目空隙中的填空而已。这跟伴舞充斥电视屏幕有关。作为歌曲陪衬的伴舞，近年

来太多太滥了，这种作为装饰、作为排场的功能性“舞蹈”，消解了舞蹈的内涵，损害了舞蹈艺术在人们心目中的印象。并且，如果镜头、编舞处理不当，伴舞在画面上就会成为累赘，影响画面构图与画面主体的表现。舞蹈与电视如何协调，怎样才能使二者均各得其所，是电视工作者和舞蹈工作者都应思考的问题。

总之，在有人宣称电视“没文化”的时候，电视工作者必须保持头脑清醒。类比一下电影吧，巴赞在《电影是什么》中也曾暗示电影的智力水平赶不上小说的智力水平。但是，我们已经看到，电影目前也有了能与名著相媲美的作品存在。电视艺术在发展过程中所遭受的抨击，经历的痛苦，也曾是电影艺术发展过程中所遭遇过的。

“自在不成人，成人不自在”，这对一个艺术门类的成长来说也是真理。相信电视工作者通过自身的努力，能顺利经过这个阶段。通过充实、完善电视语言，通过提高舞蹈艺术修养，电视工作者一定能完成电视舞蹈节目的电视化任务。

第十章 电视评书节目

《评书联播》栏目名称，在电台、广播站由来已久。作为电视文艺的栏目，每日按固定时间播出20分钟，应是辽宁电视台1985年3月11日在全国率先开办的。在此之前，也有电视台录制并播出过评书片断。但是，将它作为常年的、按固定时间播出的还未有过。将其称之为“电视评书”也是在辽宁电视台首播《杨家将》之后，因其影响较大，特别是北京电视台播出后，各新闻单位相继报道；为了区别于广播评书，因而将电视《评书刊号连播》定名为“电视评书”。此后，中央电视台和各省级电视台除了由辽宁电视台供给评书节目播出外，也都先后自己开办了此类专栏节目。中央电视台叫《电视书场》，北京电视台、山东电视台、河北电视台、天津电视台、黑龙江电视台等均称《评书连播》。目前除了一些电视台自己动手录制评书外，许多有制作电视节目能力的音像公司、传播中心等也都积极地制作了大量的电视评书节目向电视台提供。如：辽宁艺术策划中心、北京广播学院视听中心、单田芳节目发展责任有限公司等部门，均较早地

开展了这项业务活动。

第一节 评书渊源

评书既是民族化、大众化的艺术形式，又是最简捷最容易被人接受的艺术形式之一。

中国曲艺大致可分为三类，即“唱类”，含各种鼓曲艺术；“走唱类”是指边舞边唱，如东北二人转、华北二人台等；再有一种则是“说类”，不靠任何乐器伴奏，不必考虑辙韵，而只凭演员讲述。“评书”即划在这第三类之中。

有关专家认为，评书应该归属于北方曲艺范畴。它不同于江南评话。评话使用地方方言，表演时讲究“手面”和“面风”，并时常运用“韵白”。评话还特别注重“噱头”，历来就有“噱乃书中宝”之说。这些表演风格，皆与北方评书有着一定的差异。首先，评书必须使用普通话，尽力避方言。评书还以结构严谨、“悬念”紧张而取胜。一部长篇大书，往往包括几个大的段落，用行业术语则称之为“柁子”。每个“柁子”又围绕一个中心事件去讲述故事。如《水浒》中的“三打祝家庄”就是一个“柁子”。其中“石秀探庄”则是这个“柁子”中的中心事件。艺人要调动明笔、暗笔、插笔、伏笔、倒笔、补笔、惊人笔等各种手法，使这个事件跌宕起伏，紧紧扣住观众。是否可以说，评话重“噱”；评书重“扣”。也许与其所处的地域有关，南方人细腻、北方人粗犷。由于观众欣赏的角度不同，从而评话、评书形成了各自独特的风格。

既然评书定位于北方曲种，它的表演特色也就相应适合北方人的口味。大致说来，北方评书可分四项技巧。

（一）“开脸儿”，即是描绘人物形象的一种手法。将书中人物的穿着、身材、面貌、肤色与外形等交待清楚。从而给听众留

下具体印象。如说到元帅出场：

"这位帅爷头戴金凤翅帅字盔，金抹额上二龙斗宝。三岔盔枪，十三曲簪缨冠顶。身披大叶黄金甲，片片龙鳞。护心镜、掩心镜光华闪耀。八杆护背旗迎风舒展。下穿兜裆衮裤，虎头战靴。肋佩龙泉剑。面如满月，五官端正。身高六尺，凛凛威风。"

(二)"摆切末"，就是将书中人物活动的场合、背景交待清楚。如城池、院落、居室、道路、景物、陈设等等。通过描绘，可以使人物的活动与环境相结合，从而使观众信服。比如说到山路：

"这条小道多年无人走动，乱草蓬蒿，弥漫山坡，前方长满荆棘，榆柳桑槐，落叶飘零。杨老令公走进了这条山间小道，早已心灰意冷，不由对天长叹，泪洒征袍！"

(三)"赞赋"，为了赞美、夸张、形容、表达人物和景物，常用句式对偶的长短句来加深刻画。声调铿锵有力。形象生动鲜明。同时还要给人以美感。如表现包公的"铡刀"：

"包大人，传手下，惊动了四公差张、赵、王、马。请'御刑'，扔堂下，咣啷啷，声音发麻！龙头铡，双须乍，虎头铡，脑门儿就把'王'字画，那狗头号铡，尖嘴撮腮舌头耷拉！龙、虎、狗，上中下，分三品，按小大，开封府，刑具煞，贪官污吏吓飞魂，土豪劣绅谁不怕！"

(四)"垛口"，又称"串口""惯口"。要求艺人在口风上掌握抑扬顿挫、轻重疾徐。以此来烘托气氛，感染观众。

除了以上四项表演技巧之外，北方评书还很讲究"表"、"白"、"评"三个字。"表"就是以说书人的口气叙述故事、交待环境；"白"即是摹拟书中人物的言谈话语和音容笑貌；"评"指

评论人物、事件，并加入表演者本人的体会和观点。从前，称评书艺人为“先生”，据说，他们可以“评古论今”；坐谈帝王将相和历史曲直。有了“说是论非”这个权力，所以才敢称“先生”二字。

“说书先生”起源于何时？早期文字很难察考。远古时代的著作《墨子》中有《耕柱篇》，内载“能谈辨者谈辨，能说书者说书”之字样。但是有关专家认为，此处“说书”二字并非“讲故事”，因而，不可视作评书起源。真正记载说书史料的，当是隋朝著作《启颜录》。书中有秀才侯白为皇亲大臣杨素“说一个好话”的文字记载。“说一个好话”就是讲述一个动听的故事。比如《启颜录》中有秀才侯白为杨素讲述“好话”《买奴》：

> “户县董子尚村，村人并痴。有老父遣子将钱买奴，语其子曰：‘我闻长安人卖奴，多不使奴预知之。必藏奴余处，私相平章，论其价值，如此者是好奴也’。其子至市，于镜行中度行，人列镜于市，顾见其影，少而且壮，谓言市人欲买好汉，而藏在镜中。因指麾镜曰：‘此奴欲得几钱？’市人知其痴也，诳之曰：‘奴值十千。’村人付钱买镜，怀之而去……”

这段“好话”讲述了一个村庄，大概尽是近亲结婚，所以多为傻子。傻儿子奉命去买家奴，傻老子告诉他，好一点的奴隶都藏在里边，你得亲自相看。傻儿子在镜子里看到自己，觉得很强壮，便花了“十千”买回一面镜子。傻老子一照镜子，便骂儿子买回个老奴隶；傻妈妈一照，说是买了个老太太；傻媳妇照罢镜子，哭喊丈夫买回个“小姘”。便把镜子摔成两半，又见两半里边都有人影，大声惊叫：“原来后面还藏着一个！”

《启颜录》中，多为这种故事，并且是讲给人听的“好话”。为此，多数专家认定，这种“好话”应该是“说书”的源头。

到了南宋时期，已经产生了专业“说话人”。当时有位“西

湖老人"在《繁胜录》中有"勾栏十三座，常有两座专说史书。小张郎占一座说话……"的文字记载。由此是否可见，南宋时期评书已具雏形。到明、清两代，说书业又得到发展。《水浒》、《老残游记》、《桃花扇》中都出现过说书艺人。宏篇巨著《红楼梦》里也有两个"女先儿"为王熙凤说书的场面。由此可见，说书艺术在当时社会是有一定影响的。

评书正式形成，应是明末清初。也就是16－17世纪。在清初顺治与康熙年间有位作家叫李振声，他在《百戏竹枝词》中有"咏平话"（即北方评书）一首。内称："此人持小扇指画。谈今古稗史事。以方寸以为节，称'醒木'。"这大概就是当时的评书情景。从表演形式和场面看来，已与今日评书相差无几了。又据清人张岱在《陶庵梦忆》中说：明末，江苏泰州曹家庄有个15岁的渔民，因犯了死罪，孤身北逃。他本姓曹，怕被抓捕而隐瞒真名，在一棵大柳树下改为"柳"姓，名逢春、字敬亭、因其面黑多麻，世人皆称他"柳麻子"。柳麻子善说书，一日说一回，十天前下定银，仍常不得空。张岱的这段描述，肯定是真实写照。历史上的柳敬亭曾在宁南侯左良玉营中当过差，虽然被人们尊称"柳将军"，但他在军营中的主要任务仍然是说书。名著《桃花扇》、《董小宛》里面他都是以一个评书艺人面貌出现的。又据云游客在《江湖丛谈》中说：柳敬亭北上清都之后，收徒王鸿兴。王鸿兴为顺治、康熙间说唱艺人。起初以演唱"西城板"而名噪当时。西城板又名"西韵书"，类似今日的单弦。王鸿兴先有5名弟子：白文亮、黄福亮、佟起亮、霍士亮、刁亮。这5人始终演唱"西城板"；在王鸿兴拜师柳敬亭，改说评书之后，他又收了3名弟子：赵凯臣、何良臣、邓广臣。此3人专习评书。这段传说被后世称为：王鸿兴"西收五亮，东收三臣"。今日评书艺人均将柳敬亭供奉为祖师，将王鸿兴称第一代，"三臣"为第二代，下传光、亭、瑞、得、致、杰、阔、增；每个字为一

代，前后相传已经10代了。如京、津、冀、辽古今说书名家柯光义、赵亭治、牛瑞泉、花瑞生、和得荫、戴得顺、英致长、王致久、张杰鑫、常杰淼、连阔如、袁阔成等，均为门户中嫡系传人。

新中国成立之初，由于天下太平，人心安定，评书艺术也随之空前繁荣起来。单以辽宁而论，省会沈阳市的说书馆已多达百余家，说书艺人足有300之众。沈阳周边的市、县处处林立说书馆。这种格局一直延续到“文革”前夕。那场“浩劫”使评书艺术走向衰败。

由于场地多、艺人多，经数百年积累，评书书目亦十分浩瀚。可以说上至三皇五帝，下至民国军阀混战，内容几乎无所不包。新中国成立后，近代、现代题材的书目又源源不断地被推向书台，使表现内容更为广泛。除去新书，传统书目大致可分四类，即武侠短打、长枪袍带、谈狐说鬼、佛道神怪。主要书目有，《封神演义》、《英烈春秋》、《西汉》、《东汉》、《三国演义》、《马潜龙走国》、《曹家将》、《大隋唐》、《宏碧缘》、《薛仁贵征东》、《薛丁山征西》、《薛刚反唐》、《月唐》、《飞龙传》、《杨家将》、《呼家将》、《大五义》、《小五义》、《大八义》、《小八义》、《水浒》、《岳飞传》、《济公传》、《明英烈》、《洪武剑侠图》、《明清八义》、《彭公案》、《施公案》、《三侠剑》、《童林传》、《林则徐》、《清宫秘史》、《聊斋》、《混混儿论》等等。如此丰富的书目供听众选择。人民大众也根据自己的喜爱，纷纷走向书场。

从以上评书的形成、沿革、变化和发展过程中，我们可以看出，评书是民族化、大众化的艺术形式之一。首先，它有着自身的个性特征。并深受本民族社会生活条件、语言、心理的制约和影响。从而渐渐达到了成熟的程度。众所周知，任何民族化的艺术形式都须具有鲜明的民族特色和浓郁的民族风格。评书艺术也是这样，所以它才有了坚强的生命力。

任何一种艺术形式，仅仅民族化是不够的。中国远代的“陶真”已经早就失传了；今日的昆曲也不景气。若就曲艺而论，各种鼓曲都走向低谷，观众、听众寥若晨星。为此，评书的出路，关键还有个大众化问题。也就是说，任何时候不可失去应该属于自己的观众。

我们的中华民族是个伟大的、勤劳、勇敢、善良的民族。历史上也曾产生过无比灿烂辉煌文化。可是千百年来，由于受封建统治者的束缚，有许多人，尤其是生活在社会底层的劳苦大众，都很难得到受教育的机会。这些人也需要欢乐，也需要文娱活动。由于文化所限，他们读不了书，经济所限，又不能像达官显宦那样声色犬马。于是，最简便的娱乐活动莫过于“听故事”了。说书一行就是在这种社会条件下产生的。

唐朝初年，佛教兴起，寺院里天天讲经，听经的人却仅仅是少数信徒。为了聚众，讲经者在经卷里穿插了许多故事，果然很见成效。后人称这种故事为“变文”。从这件事例中，我们可以看出，中国大众历来是喜欢听故事的。有了这个群众基础，说书业就有了发展的机遇。相反，评书艺术若是脱离了大众，它的生命力就会受到威胁。

一位老艺人曾经讲过这样一段往事：有位前清秀才，民国初年教书不成，改说评书。他知识丰富，很有学问。在台上仍然念念不忘“八股”。满口之乎者也。不出三天，听众走光。我们从这则笑话中，是否可以受到些启迪，那就是评书听众虽含三教九流、五行八作，也可能有知识分子；但是，他们下书馆的目的，主要还是寻求娱乐。如果说得到某些教育，也是在娱乐的前提下得到的。为此，评书首先应让人们喜闻乐见，只有保持大众化，才能保持住属于自己的一片天地。

评书既是民族化、大众化的艺术形式，又是最简捷、最容易被人接受的艺术之一。

首先从表演上来说，“一人一台戏”。虽然也曾有过二人评书、多人评书；但观众最乐于接受的还是单人评书。如果说戏曲艺术是“现身说法”，那么评书艺术则是“说法现身”。帝王将相、才子佳人、工农兵学商，演员说到谁，谁立刻出场。至于电闪雷鸣、牛叫马嘶、刀枪火拼、方言土语，不论什么氛围，则全凭演员一张嘴。这种简捷的表演形式，是其他艺术门类无法代替的。当然，每种艺术形式都有它自身的长处，简便、明快就是评书的长处。说它简便、明快，而不是说它枯燥、单调。若是枯燥、单调，评书艺术也不会流传至今了。试看，不论是万人体育馆，还是农家炕头；不论是人民大会堂，还是中学、小学，评书皆可照演不误。时间又可长可短，10分钟、几个小时、数月、一年半载都能紧紧抓住观众。这种简捷、灵活的表演方式，再加上通俗的语言、紧凑的悬念、鲜明生动的人物、深入浅出的哲理，无疑会使它大受欢迎。

“看花容易绣花难”，评书界曾经有过一句名言：“一百个说书先生中，未必能出一个好角”。由此可见，把评书说得活灵活现，不是一件轻而易举的事情。这就要求一个演员除了天赋之外，文化修养、艺术修养都十分重要。至于下苦功、下私功当然是更不可少的了。当今驰名评书界的几大家，如袁阔成、田连元、刘兰芳、单田芳、连丽如等，每位的经历都可以写出一部十分动人《说书史话》。

总之，如果给评书定位，它应该属于北方曲艺范畴的“说类”艺术。又是民族化、大众化艺术。同时具有深厚的民俗文化基础。发挥着喻世、醒世、警世的功能。

第二节　评书的走向与发展

评书是从席棚开始的，几经风雨、同经波折才走向了茶馆。

随着现代科学技术的进步，使这传统的、古老的艺术又向电视荧屏发展。据传，最早的评书艺人没有固定的演出场所。只能在繁华的路口、聚众的市场露天演出。他们用白土粉在地上画一具圆圈，称之为“画锅”，这个圈就等于是“锅”，有了这口“锅”，就应该有饭吃了。不言而喻，这便是他们的谋生手段。艺人站在这口“锅”里，每天说得口干舌噪，再打躬作揖求上几文钱，以此养家糊口。这种演出方式持续了多年，直至“文革”前夕仍有艺人“画锅”。不过，“画锅”的艺人大多地位低下，算不上真正的艺人。江湖行对他们也很少承认。据说有些好事的正式艺人，常常与“画锅”艺人“盘道”，“画锅”艺人一旦被“盘”输就不能再演出了。如果再加上警察寻事、流氓捣乱，刮风下雨、天灾人祸，“画锅”艺人是很难长期生存的。

真正的说书艺人，最初是在席棚演出。即是竖起四根栏杆，周围勾圈芦席，场内设有长条木凳。不设书台，但要摆上一张方桌。这种演出场地，被人称作“勾栏”。南宋《市肆记》和《武林旧事》中有“瓦子勾栏，自南瓦至龙山瓦，凡二十三瓦”。“北瓦羊棚楼勾栏甚多，有十三座……”又据《繁胜录》记载：“二座勾栏专说史书有乔万卷、许贡士、张解元。说经书有长啸和尚、彭道安、陆妙慧、陆妙静。说小说有蔡和、李公佐、女流史慧英。”从这些资料可以看出，早在南宋时期，说书艺人便有了自己固定的演出场所。是否可以这样说，如果除去“画锅”，那么，“大棚”当为说书艺人的最初阵地。

从南宋到明末，相隔400余年，这漫长岁月，说书艺人可能没离开过“大棚”。且看《说岳全传》中有这样一段描写：“却说牛皋跟那两个人，走进‘围场’里来举眼看时，却是一个说平话的，摆着一个书场，聚了许多人坐在那里听他说平话。”据分析《说岳全传》的作者钱彩是明末清初人，他在著书时，可能来了个“想当然”，把眼前的场面搬到了宋朝。如果确实这样，那么

就可以认定，明末清初时，说书人仍旧活动在“围场”。再看《水浒》第五十一回：“燕青洒脱不开，只得和李逵入城看灯，不敢从陈桥门入去，大宽转从封丘门入城。两个手厮挽着，正投桑家瓦来。到了瓦子前听得勾栏内锣响，李逵定要入去。燕青只得和他挨在人丛里，听上面说平话。正说《三国志》……”同是一个道理，《水浒》作者施耐庵大概也是把“眼前”搬到宋朝。从以上两例求证：清朝初年，说书艺人一直没有走出“大棚”。

清朝建国初期，皇家喜爱《三国演义》。据说，皇太极还灵活地运用过“三国”韬略，并取得过胜利。这个传闻的真假就不必考证了。清朝皇帝听过说书，这却是史实。据顺治年间《刑部题本》记载：“石汉供称：我于太宗皇帝陛下说书六年，管匠役十二年，管皮毛二年，又管晒盐六年……”这个名叫“石汉”的人是皇室庄头，后来犯了罪。他在交待口供时，自称“我于太宗皇帝陛下说书六年”，“太宗”即皇太极，是清朝入关前的第二代君主。石汉的口供肯定属实，他在刑部大堂受审，绝对不敢冒充“给皇帝说书”。至于皇太极能“听书六年”，哪怕是断断续续，也可见他对评书的喜爱了。不仅皇太极爱听书。他的儿子、清朝入关后的第一代君主顺治皇帝也很爱听书。他曾经把说书艺人韩圭湖加封为“内廷贡奉”。据当时出版的杂文《古董琐记》记载：“韩生者，顺治中内廷贡奉。江畔逢君诉遗事，断肠如遇李龟年。”把韩圭湖比做唐代著名艺人李龟年，由此可见韩的地位是较高的了。

到了“康乾盛世”时，天下稳定，工农业生产也相应发达，文化娱乐活动同时繁荣起来。可能就在这个时候，一部分较有名气的说书艺人率先离开了大棚，走进了茶馆或说书场。

据清代文人百一居士在《壶天录》中说：“评书词客，每岁腊月间择宽敞书场……”；又据《画舫录》记载：“大东门书场在董子祠坡下侧房旁，四面团坐，中设书台。门悬书据，上三字横

写说话人姓名，下四字直写‘开讲书词’。屋主与说话人以单双日收敛钱资……”这段生动的描绘，与后来的说书馆已相差无几。由此可见，在清朝初年，说书艺人已经从大棚迈进说书馆，这一步真够漫长，足足迈了大约400年！

从大棚迈进茶馆，这是说书行业的一次革命和转折。从客观角度势必要求艺人在表演方式上要有新的突破。

第一、大棚是露天的，芦席也薄不挡音。艺人首先得学会一个“喊”字。谁是“大嗓门”谁就有了取胜条件。因而，“喊”是十分重要的。为了喊得响，艺人只得减少表演程序。而迈进说书馆之后，室内严密，再也用不着那么喊了，表演程序则必须相应增强。据说就在这个时期，一些很有心计的评书艺人便与京剧界、武术界交上朋友。虚心向他们学习“做派”和“招法”，以便运用到自己的表演程序之中。

第二、大棚出入自由，听众可以随意往来。艺人只管“讲故事”，台下听好了赏钱，听不好就走。而搬进茶馆之后，首先得用“书情”把听众留住。还得按段拴“扣子”，才能在段与段之间收敛书资。这样，就要求艺人细腻地处理每一个情节。如果说大棚是“开荒种地”可以粗一点；茶馆则是“盆里莳花”，必须精心操作。

第三、茶馆比大棚正规化了，也就是有了一定的规章制度。大棚说书只看天色，早一会儿、晚一会儿无关紧要。而茶馆要按钟表定时。大棚里说上十天半月，想走就走，茶馆里要签合同，不到日期，不能随便撤离。这些“规矩”促使说书行业向正规化靠拢。渐渐改进了艺人的散乱作风。

民国初年，茶馆分为两种，一种叫“清茶馆”，只卖茶水，辅以象棋、围棋。洋风吹进之后，又增加了扑克、克朗球。这种茶馆是自娱自乐、谈天说地的场所。也有的商人在这里谈买卖、论交易。另一种叫“花茶馆”，带演什样杂耍，而最主要的就是

说书。视其规模为，一面墙下砌有书台，木制、砖土不等。台后面墙上挂幕布，艺人若有锦旗、贺幛皆缀于上。台上摆方桌，桌上有壶碗及艺人随手使用的小道具，如折扇、手帕、醒木等。书台对面及左右两面均为观众席，正面的好位置是茶座，供观众喝茶，茶资归茶馆老板。左右两侧的边边角角为散座，供那些只听书、不喝茶的人使用。有的老板对散座的态度是很冷淡的。茶馆的座席多少不等，大者可容纳 300 余众；最小的只有 20 余席。说书先生就在这方天地中谈古论今，精心雕琢，使评书艺术逐步趋向成熟。时至今日，一些中小城市和乡镇还保持着这种格局。只是台下的观众多为白发翁妪了。某些有识之士已经提出，茶馆评书还能不能争夺青年？怎样争夺青年？有关这方面的理论常常散见于报刊，专家、学者各抒己见。尽管论证不一，但存在共同观点：如果失去青年观众，茶馆评书的生命力必将大大削弱，甚至会走向消亡！

本世纪二三十年代，评书艺术蒸蒸日上，已经进入了成熟期。除了社会底层的劳苦大众，知识分子、手工业主、中小商人及前清遗老、太监，甚至有些军阀、政客也走进了茶馆。他们被评书艺术的魅力所吸引，并且逐渐爱上了评书。

就关东而论，东北军阀张作霖很喜欢听书。奈于他的身份太高贵，不便随意进茶馆。于是，凡在沈阳说书的名家都曾被他请进过大帅府。民国初年，北京说书家潘诚立来沈阳演说《精忠说岳》，红极当时。沈阳也有两位说《精忠》的名家，叫李庆魁、梁殿元。为让这三位名家各显“神通”，张作霖把他们同时传到大帅府，让他们各自演说拿手片断。后来，东北评书界称此举为“三将赛《精忠》”赛事过后，潘、梁二将离开沈阳，李庆魁仍常进大帅府，张作霖赐他牌匾一块，上书四字“威震华夷”。据说，有一次李庆魁为张作霖演说《令公碰碑》，散场之后，张作霖问他：“为什么把杨令公说成红脸？”李答：“忠良都是红脸，奸臣

都是白脸。”张又问：“你看我应该是红脸，还是应该白脸呢?”这句话问得很刁钻，让一个说书艺人简直无法回答。如果说他“红”，明显是讨好，说他“白”，关东大帅岂不成了奸臣？旁边的将领和张氏家属怕出乱子，都劝大帅早点休息。张作霖也想一笑了之。李庆魁却答道：“红忠白奸，这是艺人惯用说法。谁也没见过古人，都是根据他们的作为给他们‘开脸’。至于大帅是红是白？说书艺人怎敢定论。还得靠您自己的作为，让后人给您去‘开脸’吧。”这番话先把张作霖说得一愣，接着大笑，又赏了说书先生 100 块大洋。此事传出后，一时被“炒”得沸沸扬扬。李庆魁从此名声更震，被选为沈阳“书词研究会”会长，人们称他“评书大王”。

我们从以上这几段小插曲中可以看出，早在本世纪二三十年代，评书艺术就已经很红火了。它拥有上上下下一大批属于自己的观众。在当时的社会上，有一些以广告为主体的商业电台，他们若想多拉广告，就得多拉听众。没有听众的商业电台，厂家也不会把广告交给他们。为此，这此商业电台首先得办好文艺节目。有了好的娱乐，才能吸引听众。于是，他们也把目光盯在评书身上。每天放送 2－3 段，段与段之间留下紧张的“悬念”，在此插播广告。这样，评书艺术从茶馆再迈出一步，走进了全国各地的广播电台。

既然有了“大棚评书”、“茶馆评书”，这所迈出的第三步我们且就叫它“广播评书”。据调查了解，最早进入电台演说广播评书的艺人名叫王杰魁。此人生于 1874 年，属评书正门“杰”字辈。他始终活动于北京，最擅长演说《三侠五义》。他以叙述细腻、变换语音、塑造人物形象而著称书坛。30 年代初期，他迈进电台说书，并以一部《三侠五义》轰动当时。由于街道两侧的商家铺户竞相使用扩音器转播，行人便聚集在商家铺户门前听书，不再走动，因而，王杰魁得了个“净街王”的美誉。

稍后，关外的一些电台也效仿京、津，把评书艺人请进了电台播音室。沈阳市最早演讲广播评书的艺人叫宋桐斌。此人生于1900年，属于关东评书门户。按辈分排列，比王杰魁低一代，应称王为师叔。他的书路子很宽，《封神榜》、《水浒》、《清烈传》、《大八义》、《西游记》等均有独到之处。据说，电台请宋先生说书，起初只想试演几天，看看效果如何再作决定。谁料一经播出，立刻引起强烈的反响。此后，一部书接一部书，连续说了3年不败，电台为了表彰他的贡献，专门制作了一枚“广播千日”纪念章，并召开听众大会，会上正式颁发给他。

广播评书的兴起，扩大了评书艺术的影响，应当说为评书事业带来了新的曙光。这种局势从无到有、从小到大、从几家电台渐渐普及到全国各省、市电台。历经40余年，到“文革”前夕，几乎所有的电台、有线广播站都开办了“评书连播”栏目。袁阔成、李鑫荃、杨田荣等艺术家的名字，几乎家喻户晓、妇孺皆知了。尤其是有了半导体收音机之后，人们骑车、坐车、步行时，都打开机子听书。公园里人们凑到一起，也猜测故事结局。若说广播评书“遍地开花”，一点也不为过。

谁料一场“浩劫”，几乎断送了广播评书的生命。

野火烧不尽，春风吹又生。粉碎“四人帮”之后，广播评书再度中兴。刘兰芳的一部《岳飞传》，在社会上引起了强烈的轰动，牵动了亿万人心。且看辽宁作家李微先生在《刘兰芳评传》中的一段描述：“街头的广播喇叭底下，挤满了人群。有工人、农民、士兵、干部、知识分子；有青年、中年、老人、妇女、儿童。他们凝神谛听，如醉如痴。随着刘兰芳的声音，人民一会儿心驰神往，一会儿心弦绷紧，一会儿喜形于色，一会儿怒不可遏。北国严寒，下班的工人停在路边，夹着饭盒，靠着自行车，收听《岳飞传》。人民忘掉了刺骨的寒风，忘掉了自我，心中只有驰骋疆场的岳元帅。据传，许多工厂由于工人们强烈要求，不

得不改变作息时间，以保证按时收听《岳飞传》。”

一部评书为什么产生这么大效益？除了艺术家的个人功力之外，广播电台的巨大作用是不可否认的。如果不是广播评书，只靠茶馆评书，无论如何也产生不了这种结果。是否可以说，广播评书的作用，茶馆评书代替不了。当然，茶馆评书也有它的独自特色，若无这种独自特色，也不会流传数百年了。

不论是茶馆评书还是广播评书，都是以“大部头”出现。人们习惯地称之为“长篇书”。社会在发展，生活节奏越来越快，人们都在忙碌着。下茶馆听长篇书，一靠就是几个月的人却越来越少。就算守在收音机旁边听书，人们也难以天天坚持。“适者生存”，为了跟上时代的潮流，人们称它为“剧场评书”。

剧场评书始于本世纪 60 年代初期。就是随同其他艺术形式如舞蹈、音乐、相声等节目同台演出。这是大环境、大剧场、大舞台。2－3 小时的综合文艺晚会，当然不能演说长篇大书了。只能截取长篇片断或演说短篇故事。这种剧场评书的表现形式，与茶馆评书、广播评书又有所不同。首先内容要简练、精悍。要求开门见山，半句话也不准拖拉。表演动作也不同于播音室和小书台。因为广播评书是只闻其声、不见其人，艺人只要对准话筒角度就行了，不必添加任何动作；茶馆评书的活动范围也只在三尺书台，不过舒臂扬手而已。剧场评书的表演成分就要多多了，一个人在偌大的舞台上，应该开阔、舒展。这就要逼着演员去训练“身段”。难怪有些艺人说了一辈子评书，却对剧场评书望而止步。

评书是听众、观众喜闻乐见的艺术门类之一。能在茶馆、收音机旁稳稳当当聆听长篇大书，无疑是一种美的享受；同是一个道理，能在十几分钟、半小时内听上一段有悬念、有笑料、有情节、有表演的短篇评书，也应该是一种美的享受。为此，剧场评书一露头角，立刻受到了人们的喜爱和欢迎。早期作品《江姐上

船》、《许云峰赴宴》、《萧飞买药》、《小闯将》、《追车回电》；近期作品《新的采访》、《梁上君子》、《姑娘万岁》、《耗子尾巴事件》、《俄罗斯小独楼》以及传统大书节选的《呼延庆打擂》、《关公挑袍》、《调寇》、《木羊城盗图》等等，都早已成为脍炙人口的好节目；袁阔成、田连元、刘兰芳、何祚欢、田战义、叶景林等老、中、青艺术家也都成为听众、观众十分喜爱的"书星"。

评书艺术从大棚走出，迈进茶馆、迈进电台、迈进剧场；有人说这是步步向前。其实，这种说法稍稍欠妥，也有些片面。茶馆评书、广播评书、剧场评书各有所长，不应当分为高低上下。此外还应多提一笔，近 10 余年来，还有一种"出版评书"也崭露锋芒。这种评书虽然不属于表演艺术范畴，但终为评书的一个门类，同时还起到表演评书所起不到的作用。

评书，历来就有"道活"和"墨刻"之分。所谓"道活"是指艺人的秘本，只在本门内师徒传授，并不外流。而"墨刻"则指出版物，只要花钱，就能在书店买到。过去，有些艺人得不到"道活"，只有按照"墨刻"说书，则被江湖行同仁讥讽为"本先生"，很受人们嘲笑。一般说来，"道活"是不能出版的，因为一旦出版，有文化的听众就可以买书阅读，艺人的上座率势必受到影响。1937 年，评书艺人常杰淼曾将自己的"道活"《雍正剑侠图》卖给了《天津新报》连载发表，此事曾在门人中引起很大的非议。正是由于这些原因，再加上评书的文字粗于小说、诗歌、散文，为此，直到本世纪 70 年代，仍很少有"墨刻"评书出版。

改革开放以来，评书艺人已经不把"道活"看得那么重要了。出版部门也大力扶植出版评书，为此，从 80 年代初期至今，全国许多家出版社出版了评书约 150 种。其中，《杨家将》、《呼家将》、《薛家将》、《西汉》、《东汉》、《月唐》、《三国演义》、《明英烈》、《大五义》、《小五义》、《大八义》、《小八义》、《三侠剑》、《童林传》、《英烈春秋》、《隋唐演义》等一大批有影响力的"墨

刻”评书相继出版。这些书目的出版，无疑为当今和后世留下了十分珍贵的文字资料。同时，也为表演者提供了演出脚本。这些书目，从前都是秘本，如今能把它们公开发表，当是评书艺术的一件大事。

评书艺术从大棚开始，以它鲜活的生命力，蓬勃地发展、壮大、向上、出新。到本世纪 80 年代中期，它又以崭新的面貌迈进了电视荧屏!

第三节　电视评书的特点

电视评书是传统艺术与现代科技相结合的产物。起步即很美好。展望将来它会更加繁荣。“电视”，应用电子技术对静止的景物的影像进行光电转换，然后再将电信号传送出去，使远方能即时重现影像。西方传媒界理论认为，电视的问世，是全球重大的信息革命，具有划时代的意义。

作为大众传播的重要媒介，电视机已经走进了千家万户。据有关方面统计，城市居民每百户拥有电视机为 140 台左右。辽宁省农村比较发达，每百户拥有电视机为 98 – 100 台。由此可见，电视文化基本上已经达到全面普及。

电视传播对人的思维方式、生活方式、价值观念、欣赏观念的影响，都不可低估。作为电视工作者，把高品味、高标准、高格调、健康的、美好的精神粮食送入每一个家庭，这亦是责无旁贷的使命。至于电视文艺，更应该毫无疑义地坚持党的“二为方向”和“双百方针”。尽力推出那些生动活泼、丰富多彩，让观众赏心悦目、喜闻乐见的好作品。

1985 年，辽宁电视台的领导向文艺部提出两条建议，一是适当增加民族文化的比重；二是提高自办节目的能力。经过周密的调查研究之后，台里决定开办“评书连播”栏目。

“文革”以前的1962年，辽宁电视台曾经播出过几段短篇评书。那时，都挑选“热闹”节目。所以，那时的几段短篇评书并没产生多大影响。20多年后的1985年，电视事业已处在蓬勃发展时期，此时，将传统的艺术形式与现代科技相结合，也就是让评书与电视结亲，或许产生令人满意的效果。当时，全国电视台还没有“评书连播”这一栏目，有人担心它视觉单调，形体动作太少，场面色彩不浓等等。甚至有人说客观存在一经播出，必定短命！

评书表演如果单从视觉上看，确有些单调。可是视觉并非电视赢得观众的惟一因素。观众还需要在听觉上寻求美感。广播评书坚持了数十年不败，就是给人以听觉上的美感。而电视评书能把听觉艺术的穿透力与视觉艺术的感染力融汇在一起，完全可以进入一个新境界。

这里绝无贬低茶馆评书、广播评书、剧场评书、出版评书之意。应当说各存千秋，自有长处。电视评书的评书也不是最完美无缺的。比如，茶馆评书可以台上台下感情交流；广播评书随时随地可以收听；剧场评书明快干练；出版评书读来随心所欲，这都是电视评书所不及的。可是电视评书也有它的独特风格，这种独特风格，又是其他形式的评书无法表现的。理论认识初步明确之后，又经一番努力筹备，1985年3月11日，著名评书表演艺术家田连元演讲的《杨家将》终于与广大电视观众见面了。

电视评书起步即很美好，立刻受到了人们的欢迎与喜爱。从开播至今，收视率始终列在前面，并逐渐形成辽宁电视台的“拳头产品”。

试播成功，令人鼓舞。辽宁电视台于1987年秋天举行了“评书连播千日座谈会”。出席会议的观众代表和有关领导都给与这个栏目以充分的肯定和高度的赞誉。与此同时，辽宁省广播电视厅、辽宁电视台的领导又对这个栏目提出了新的要求——“评

书连播要从传播型向创造型发展”。

数百年来形成的艺术风格，如何走向创造型，这是一个崭新的课题。电视评书应在听视兼备的条件下，逐步形成自己的艺术特色。首先要提高书目的思想性和艺术性。不必多说，这是个大前提。除此之外，电视评书不同于茶馆评书。两者的审美客体，也就是受众面的层次不同。传播的广度与内容的浓度也就不同。电视机前有鹤发老者，也有学龄前儿童。有干部、工人、农民、学生、军人及知识分子。不论什么样的家庭，只要打开电视机，就可以收看评书。从这点来说，电视评书要比茶馆评书观众层次多样化。再据统计，全国城乡已有上亿台电视机，同时又有那么多电视台开办“评书连播”栏目，估计收看电视评书的观众人数应以亿计了。面对如此博大的覆盖面和如此多层次的观众，电视评书就必然要有一定深度和高度的内涵。

由于时间所限，电视评书每讲只能是 20 分钟。内容既要叙述一个比较完整的故事，有一个小“书胆”；同时又要留下一个扣人心弦的“悬念”，在整体要求上要尽量做到雅俗共赏。电视评书有着自己独特的表演氛围，它可以根据人物与书情的需要更换场景与道具，采用虚实结合的电视手段来烘托演员的表演。这些拍摄技巧和特有手法，将使电视评书的风格和面貌更为突出。

电视评书又不同于剧场评书。剧场评书是以短段为主，而电视评书多为长篇。从受众面上看，剧场评书中的演员所面对的是台下的扇形观众面，所以，演员的视觉要广，要照顾到所有到场的观众。由于观众与演员的远近高低距离不等，演员只能用夸张的表演和棱角大的动作引来台下注目。而电视评书演员只须对摄像镜头，只要你看着镜头，观众就看到了你。如果把进入家庭的电视艺术仍按舞台要求，那么演员的表演就显得太过分了，从而失真，电视观众看了也不会舒服。对进入电视荧屏的演员应该有个高要求，尽量使他的表演亲切、庄重、细腻、真实。虽然不是

自然主义、不是生活化，但要尽量贴近生活。

电视评书也不同于广播评书。广播评书全靠语言和声音来叙述故事、塑造人物、制造情节与气氛。而电视评书却包含许多表演成分。广播评书只闻其声、不见其人，动作、表情、眼神、场景都是靠语言来描述。而电视评书是声、画合一的艺术。在重视听觉艺术的同时，还要满足观众的视觉需要。观众一旦得不到这些满足，就会对此不满或评议是非。为此，在选择演员时，不仅要考虑他的语言表达能力，还要考虑到他的表演技巧，甚至外貌形象。同时，对表演环境的美术设计、书台装置等等，都要计划周到。为了加强受众面的视觉形象，突出电视特点，那就必须在电视画面语言上下一番功夫。比如录制《民国风云》时，从讲史类书目的角度考虑，插入了大量的历史资料。不仅是加大了信息量，还增强了视觉形象、展示了史料价值。如果再加上万里长城滚滚风云的背景，便使这部电视评书很有时代特征与隆重气氛。又如录制《喋血上海滩》时，为了增大信息量、更具时代感，便在开篇处让演员坐在家庭之中的写字台旁与家庭中的电视观众讲述这部书的概况及主要人物。一下就缩短了演员与观众之间的感情距离，同时也增添了家庭艺术的氛围。随后再通过镜头转换，进入评书表演的特殊艺术境地。再如录制《瓦岗寨》时，当演员演述到姜婉娘与罗义久别重逢时，先叙述了姜婉娘的内心活动，然后把演员那沉重、庄稳、饱含热泪的目光推出，一个大特写，半晌无言，这种情、画合一的艺术境界，不仅有力地表现了演员的技巧，同时也深深地打动了观众，使观众产生了强烈的感情共鸣。后来，许多观众给电视台来信、来电话说，当时他们看得热泪盈眶。

电视评书更不同于出版评书。出版评书又称“书面评书”，既听不见声音、又看不见演员身影。主要是供人阅读的。它的作用，其他门类的评书无法代替。读者看书，可以通过文字内容自

己去想像、理解、体会书情和人物。如果说出版评书是“平面”的，那么表演门类的评书则是“立体”的。“平面”和“立体”总是相辅相成，说得“火”了，出版物可以畅销。如早年的《雍正剑侠图》，近年的《岳飞传》，都是先“说”出了影响，后成了畅销书；同样，读者所喜爱的畅销书，如《三国》、《水浒》及《林海雪原》、《红岩》、《铁道游击队》等，也很快被艺人搬上书台。归根结底一句话，各类形式的评书，同一根生，应该共同成长、壮大、繁荣、辉煌。

1990年4月，辽宁电视台又举办了“评书连播开办5周年纪念会”；1995年5月，再次举办“评书连播开办10周年纪念会”。这两次纪念活动都是很成功的。各级领导、文化名流、全国著名评书、评话作家表演艺术家都亲临盛会。胡絜青、沈延毅、欧阳中石、爱新觉罗·毓嶦等大书画家都题诗作画，以表示祝贺。同时，还录制了《星耀书坛》、《书坛春秋》等大型电视文艺晚会；出版了《屏书华实》、《屏下谈书》两部论文集。应当说，辽宁电视台的电视评书已经得到了很大的发展，已经走过了不寻常的第一个10年。

艺无止境。电视评书还应该有第二个10年，第三、第四个10年。今后这条路怎么走？在“电视评书研讨会”上，中央电视台著名编导、《电视书场》制片人王晓、汪文华及辽宁曲艺理论家都发表了很好的看法。作为一个搞艺术生产的人，无论是哪种门类，都不应该重复自己。总是要想方设法从另一个新的角度去审视、挖掘。因为喜新厌旧是正常规律，也是人的本性。电视评书已经连播了10年，评书所有的类别，讲史、公案、武侠、神怪以及近、现代题材的新书基本上都录制过了。至于评书界的“大腕儿”，如袁阔成、田连元、刘兰芳、单田芳、唐耿良、连丽如、朱庆涛、田战义、叶景林等，也都相继在中央电视台、辽宁电视台及各省、市电视台合作过。10年历程过去了，“由传播到

向创造型发展”实践得如何？实话实说，还是很难的，还没有真正找到一条符合电视评书规律的新途径。基本上还处于实况转播的状态。

首先，有必要认真分析一下评书艺术的优势与不足，这样才可扬长避短，优胜劣汰。传统评书艺术有着千百年来的群众基础。这就得天独厚地占据了电视文艺中的“群众性”和“娱乐性”两大优势。评书自身既讲故事又加评介，故事丝丝入扣，引人入胜；评介又能与观众交流感情，把个事件对错、人物善恶从里到外地尽说分明。这怎能不牵动人心呢？可是将它作为视听结合的艺术，除了观看一个演员表演外，其视觉形象与电视画面语言就显得比较缺乏了。也就是说缺乏一定的视觉形象的欣赏性。传统评书虽然通过电视这一现代化的传播媒介改变了它过去的表现方式，从客观上看，已经属于电视文艺范畴了，有了不同于其他传播形式的评书的特点了，但这还远远不够。当前，首先应该大胆地突破评书当中一些能够用视觉形象来体现的虚拟化的东西。特别是讲史类书目，如果重于史料部分，就更应该将其真实的画面呈现给观众，让电视机前的观众直接看到并直接领受。在这点上，辽宁电视台制作的节目中，有的已经做到了。但在演义成分重的、艺术结构较强的书目中，还没有去创造、去开发。特别是演员跳出跳入的部分内容，如果让演员自扮自演，现身说法，是不是更具有欣赏性？可是，这种手法又要区别于电影、戏剧，否则还叫不叫评书？广大观众能不能认可？这都有待今后去探索。

其次，电视文艺具有一定的边缘性、传播性，但是它又远远地离开了观众的参与性。前面所述，评书既讲故事，又加以评介，以前的茶馆评书，当说到评介部分，艺人可以打破此时的时空，跳出书外，直接、间接地和下面的观众对话。据说，先前有位说《聊斋》的艺人，让听众“点段”，听众要他加说“道冠”

的来历，他便讲了一大节“书外书”，并以此为话题和台下议论起人生。这就如同布莱希特间离手法，达到了很好的喜剧效果。目前随着人们文化素质的不断提高，许多观众已经不满足于听书、看热闹了，而是非常喜欢思考，善于提出质疑。除此之外，有了观众参与，也会有剧场效果。为此，电视评书《童林传》、《小八义》曾试验将观众请进演播现场，有意让他们参与。台上台下相互刺激，产生一定的效果。再深一步，让一位主持人直接参与演员、参与观众，起到一个沟通上下的桥梁和纽带作用。通过一些问题的提出，使书目的主题更加深刻、评介语言更加准确、更有哲理性、趣味性和知识性。另外，是否还可以搞一些“沙龙”式的侃谈评书？演员、观众围在一起，既讲故事情节，又侃谈人生哲理、道德是非。因为说书主要是说人，每个人都有自己的人生观、世界观，让他们就好像谈心一样，相互沟通、探索、讲道理、举例子，这也许会产生生动、活泼的效果。

既然提出了要把电视评书“由传播型向创造型发展”，那么就应该解放思想，把胆子再放大一点、步子再迈阔一点。把工作重点放在提高编导者的二度创作上。使其增强视觉意识和创作意识。除了把握一部书目哪该丰富、哪该开头、哪该结束之外，更应着重于视觉形象和画面艺术的再创造。甚至重新安排情节、结构故事、塑造人物，以打破以往的传统评书形式。凡是画面语言能够说明的问题，电视评书就应该给予充分的体现，使其更具有听视结合艺术的特色。表演场地也可以根据书情和内容，做到演播室内与外景有机相结合，艺术氛围与真实环境有机相结合。还要发挥评书表演特长，用电视手段加以烘托和深化，从而延伸评书自身的内涵、寓意。甚至还可以将合情入理的音乐也融入其中，以此烘托气氛，增强电视评书的感染力。表演形式上亦可考虑多样化，适当加以变换。如“对口评书”、“男女评书”、“群口评书”，还可以搞一些“说唱连播”。辽宁电视台曾经推出过“鼓

曲连播"，效果反应都很好。如果把其他各类曲艺形式也能利用起来，让快板书、山东快书、二人转、单出头、单口相声等等都能进入荧屏来叙述故事，每天一段，上下回连接，类似从前的连台本戏，大概也未尝不可。这样做，既可以使表现形式多样化，又给观众换了口味，同时仍然保持"连续故事"的基本风格。

电视评书播出之后，经过各方面努力，有了很大的发展。可是"人过百口，爱啥都有"。若想以一种艺术形式把方方面面的观众都聚集起来，那是根本不可能的。电视评书已经能 10 年不间断地聚集一批观众，由此实践证明，这个栏目还是大有前途的。展望未来，只要齐心协力，随着现代科技事业的发展，电视评书一定会走向一个更加美好的春天！

第四节 电视评书的审美感受

审美感受，亦可称作电视评书的美感作用。主要是指电视评书应该给广大观众以美的享受；使广大观众在辨别书情中的丑与美、真与假、善与恶的同时，也对电视评书本身的美学艺术产生兴趣。感情上激动、精神上满足，从心理活动中真实地感觉到听书不仅是"图热闹"，而且又是在高尚的艺术氛围中陶冶和提高自己的审美感受。

一、只有真才算美，要在真中求美

我国古代美学家刘勰在他的《文心雕龙》中说"繁采寡情，味之必厌"，此中这个"情"字应该是广义的。如果用到电视评书中，首先应该是真情。广大观众只有感到真，才会觉得美。

电视作为一种传播信息的手段，它的一个很重要的审美特点就是叙述此时此刻的事件，把电视观众带进此时此刻所发生的历史事件之中去。评书不是新闻，主要是靠语言来表述人物、事件、情节和过程。要让观众感到真和美，这首先就要注重形象思

维，即始终不离开生活的、具体可感的现象形态。这种形态会给观众以直观、真切的印象。电视评书是电视与叙述文学与表演艺术相结合的产物。只有观众感到它真和美，才能做到演播者与观众通过荧屏直接交流。使电视观众参与事件，也就是参与书情。关心书中人物的命运和故事情节的发展。反之，如果丢掉或淡薄了形象思维，电视观众觉得它“假”，那就不会参与和关心了，这样势必降低收视率。当然，注重形象思维不是单一的、孤立的。因为电视评书不受时空限制，还须跳出跳入地加进许多评介语言。这样，在注重形象思维的同时，还要注重逻辑思维。评书加“评”，就是要使电视观众由感性认识升华到理性认识。其目的仍是追求一个“真”字。为了由真转化为美，电视评书应多采用较为稳定的中景长镜头。它能使电视观众在一个比较稳定的时空内静听演说。不失任何表情与细节。这是其他形式的评书较难做到的。

二、要给传统美一个新的包装

我国当代著名美学大师王朝闻先生在他的名作《少吃现成饭》中指出：“我从来不把美学当做一门高不可攀的学问来看待。我仍旧不停止思索，总希望有所发现，不愿在学术问题上吃现成饭。要正确掌握美学，创造性地运用它，就必须在对象和方法等各方面下功夫。”电视评书要想给人以美感，也应该“少吃现成饭”。多下苦功夫。更何况这种新形式的评书根本就没有“现成饭”可吃。

评书艺术从古至今已流传了千年。在这漫长的岁月里，从雏形到成熟，充分地显示了它强大的生命力。任何人也不能否认，评书艺术自身就充满了传统美。这种古色古香的传统美走进电视荧屏之后，应该说它与现代科学已经结成了“亲缘”。这种“亲缘”的结成，打破了以往的常规，那么势必要求有所变化，这个变化就是要给“传统美”一个新的包装。评书多为一个演员单独

表演，同时又没有更多的道具、场景、服饰、灯光相辅佐，怎样才不使评书中生动感人的人物形象被错综复杂的故事情节所淹没或者被冲谈呢？当然，评书演员大多都具备“装男扮女我自己”的独角戏才能。可拿到电视当中，如何使这一特色更为突出，并且还不能像电视剧、电影那样——每个人只塑造一个人物形象。要想达到这一预期效果，就要靠电视手段来重新包装、来烘托、来再创造。也就是需要用不同的景别和镜头来区分和体现，帮助演员来表演，从而使电视观众一目了然。例如拍摄《喋血上海滩》中，为表现沙鸿飞与胡仰明在枣林岗上的一场激烈对话，电视画面上，导演就采取了不同景别、不同角度的分切镜头。叙述时用的是特技虚边开出中近景，而演员在扮演两个不同角色时，镜头用的是一仰一俯、一个全人、一个特写的对比手法。使观众感到演员在表演人物时，不仅形似所演的人物，而且其神也入木三分。很好地塑造了这一善一恶、一美一丑的人物形象，深刻地揭示了人物的内心世界。在客观上，通过画面语言也提高了电视评书美的艺术扩张力。

不可否认，这种美的艺术扩张力，除去电视评书，其他形式的评书是不可能达到的。这并非说其他形式的评书不行，而是电视评书除了具有评书的共性，还有它的独特性和特殊手段。利用这种独特性和特殊手段来包装评书，从而给“传统美”赋予了新意，观众觉得新奇，产生一种“时代美”。须知，任何一种艺术不跟上时代的脚步，就很有可能落伍。

三、荧屏虽小，却应是一幅美的图画

记得某位哲人说过：“一幅图画，不论是山水还是人物，要想让人爱看，首先得给人以美感。没有美感的图画，还不如往墙上糊白纸。”

如今的电视机已经走进千家万户。不论荧屏大小，观众都希望它能够像一幅美丽的图画。广大电视工作者也都朝着这幅“美

丽的图画”而努力。电视评书作为电视文艺大家族中的一员，当然不能例外，也应该把这一栏目办成观众喜爱的“美丽的图画”。

据不完全统计，中国现有传统评书不下200部，如果再加上现代新评书，其数量则是十分可观了。由于每一部书目的内容不同，其人物形象也就各异。所以它的背景与环境也就不能拘泥于任何一种一成不变的表现形式。由于电视评书大多采用的是录播形式，录制期间可以中断再进行剪接，因此，为编导也提供了苦心设计、精心构思、潜心再创造的机会。可以根据书情采用各种不同的美术。如《瓦岗寨》和《赵匡胤演义》是人们比较熟悉的、大势磅礴的“讲史类”评书，因而，采用古色古香的一面屏风就比较合适了。而《三闹汴梁》、《花烛恨》则属于“花袍带”、“脂粉情”一类的评书，人们对其较为生疏，前者显得庄重、肃穆；后者则亲切感人。根据不同的内容，制作相异的画面，皆会给人产生美感。新评书《关东魂》的衬景则采用了现代美术，用抽象创作手法，摆出几块平板雕，使其再现关东大地一片白雪皑皑的银装世界。几笔写意的飞机、红日，暗示了侵略者的凶残和即将胜利的曙光。为了生动地配合衬景、增加浓郁关东气息，演员的讲桌、台椅都一律采用仿白桦树木拼板而成。整个的书台就像一幅“山林冬雪”，演员恰似“人在画中”，呈现出一个良好的艺术氛围。书台画面既要考虑到美观，同时又要切忌千篇一律。辽宁电视台已经录制了50余部长篇大书，为了不出现重复，又要给人以美感，对于每部书的台景都曾精心设计。如《白岛之谜》主要讲述的是海上寻宝的故事。大部分事件都是发生在船上。于是，书台就制造成类似一艘舰艇模样的美术背景。使人们直观上看来，觉得立体柔和、有层次，从而产生愉悦和快感。

茶馆评书、剧场评书的舞台都是固定的装置，不能随意拆动和改变。而电视评书的小舞台却可以随心所欲，变化无穷。如果用一句最普通的话来说，那就是“怎么美怎么干”！因为在客观

上为其提供了有利条件，运用得法，效果必然良好。

四、充分利用声、光、色、特，提高美的表现力

电视评书的优势还应该体现在“电”字上。应该调动这个“电”字，使“电”为“美”服务。也就是说，它应该按照电视艺术的规律来不断完善自己。尽人皆知，电视画面离不开声、光、色和特技处理。电视评书既然归属于电视艺术范畴，就应该把这些艺术手法考虑进去。评书《武当山》、《孙庞斗智》、《喋血上海滩》等都是讲述的传奇故事。为使观众在欣赏节目中产生愉悦感，在录制这些书目的时候，不同程度地使用了幻灯、抠像等创作手法，既让人们看着舒服，又让人们觉得美。如《喋血上海滩》中，王英来到静安寺、九曲桥、黄浦江边等地，荧屏画面都采用了抠像的处理方法。观众坐在屏幕前，却有身临其境、人在画中之感。又如沙落雁发现爸爸沙鸿飞死在山林之中，其悲痛欲绝，大声呼喊“爸爸、爸爸”的时候，演员身处电闪雷鸣的画面当中。随着演员的呼声回响也在传送其音使之悲声四起，感天动地，从而达到视、听结合的良好效果。除此之外，还可以根据演员自身的特长，与电视艺术手法相结合。如说书名家朱庆涛先生会些武功，他在表现爱国者王英勇战日本武士时，使了一个“无形转环腿”，随着说书，画面出现电视特技慢动作，虽然这一慢动作只有半分钟，但在表现主题、刻画人物上，都给以观众一个真实美。再以神话评书《封神榜》为例，由于这部书中神出鬼没，于是，便将台口倒挂些树叶。随着风声、雨声、雷鸣声，再把树叶拉出、变化几种光色，配以口技，使荧屏画面活了起来。

当然，电视评书最终还是说的艺术，而不是电影、电视剧。书台画面装置与光电运用，也只能是写意的，起到画龙点睛之笔。如果搞得过于繁琐，那也就不能称之为“评书”了。评书仍旧是评书，但是，既然冠以“电视”二字，那也应有自己的风格和特色。利用这些风格和特色，把千百万个荧屏装点得更美，把

这一美的图画送进千家万户。

第五节　电视评书的作用和贡献

电视评书的作用不可忽视，其影响和贡献亦不可低估，其功德更不可淹没。

在辽宁电视台举办的“评书连播开办10周年纪念会”上，中共辽宁省委宣传部部长、辽宁省广播电视厅厅长张恩华同志曾即席赋诗：“辽宁电视建奇功，请来书星耀荧屏。惊堂木响赞英烈，折扇合起斥奸佞。抑恶扬善美德传，谈古论今民族兴。都夸现代好媒介，千万家庭天天听！”这诗虽只8句，却对电视评书给以了充分的肯定。

评书的作用不可忽视，它既把抑恶扬善的宗旨“埋伏”在故事情节之中，同时又通过评介，把这一宗旨强行输送给它的观众。从而使观众在自觉不自觉中，去接受它的观点。宋代的大文人苏东坡在《东坡志林》中讲述了一件十分有趣的故事：“巷中小儿薄劣，为其家所厌苦，辄与钱，令坐听古话。至说三国事，闻玄德败，频卑蹙有出涕者；闻曹操败，即喜唱快。以是知君子小人之泽，百世不斩。”从这段描述中，是否可以看出，评书艺术对于一个“薄劣小儿”都能产生潜移默化的作用。若按历史，曹操是位有一定功绩的皇帝。他不仅雄才大略，而且还是位著名诗人。可是野史说部都强调“正统”，在评书《三国》中，他也成了一个“白脸奸雄”。评书艺人把自己的观点强行输送给听众，所以听众也就痛恨曹操，同情刘备了。曹、刘谁是谁非且当别论，在此只说评书的作用是不可忽视的。试想：一座大棚、一家茶馆，听众终究有限，这种氛围中，评书已经起到了一定的作用；而电视评书面对着亿万观众，它所起到的作用则是更难估计了。

目前，全国已有30多家电视台开办了“评书连播”栏目，传统的评书艺术通过现代化的空中舞台，飞往千家万户。它不仅广泛地传播了文化历史知识，而且在进行思想教育、品德教育、爱国主义教育等方面也发挥着强大的作用。

现今茶馆萧条，即便还有茶馆，青少年、甚至老年人也未必天天进去听书了。而电视评书通过电波传送到每一个家庭，人们，尤其是青少年首先在客观载体上接受了它。一经接受，它便以特有的艺术魅力，立刻发挥了自己的作用。且看几位中学生给电视台的来信：

> “我是评书连播的忠实观众，这个栏目非常精彩，故事引人入胜。在欣赏节目的同时，使我增长了许多课外知识。了解了历史故事，领略了爱国英雄的风采。”“我是评书连播的老观众了，我刚懂事的时候，就听田连元老师讲《杨家将》。现在已经听了10年书。我听《赵匡胤演义》特别好，前些日子新加坡的电视剧也演赵匡胤，别看他人多、场面大，可是他代替不了评书。我心里装的历史典故就是听评书听来的，看电视剧记不了那么清楚……”“我爱听有历史事实的评书，不大爱听虚构的评书。听历史事实的书，才觉得是真的。前些天听《抗日英雄王凤阁》很受教育。由于旧中国软弱，日本人才敢入侵。等我长大之后，一定努力工作，为四化强国做贡献。””爸爸妈妈说我功课紧张，怕我听评书耽误学习，可是我觉得每天只播20分钟，时间太短了。我听评书并不影响学习，反而增长了许多知识。期末我考第一，教师不让我骄傲，我就说洪秀全占了天京，因为骄傲才失败的。这就是听单田芳老师说书的心得……”

辽宁电视台“评书连播”栏目开办了10年，中央电视台开

办的《电视书场》也在三个频道中分别播出。其影响是很广泛的、不可低估的。据统计，单是辽宁电视台一家，10年来就录制了长篇评书40余部。这些书目已经交换到除西藏、台湾以外的全国各地。全国各家电视台多把录制评书当做一种新潮，从而使电视评书进入了良性循环。中央电视台的《电视书场》还通过卫星传送，使评书艺术深受海外华人的喜爱和欢迎。如果说10年前人们还不知道什么叫“电视评书”；如今，亿万电视观众大都接受了它，并寄予了一定的厚爱。电视评书不仅在国内有了一定的地位，它在国际上也已经产生了影响。新华社、《人民日报》、《光明日报》、《曲艺》杂志等新闻出版部门都曾载文介绍电视评书，并给予了较高的评价。赞誉这一形式是“利用现代科技手段，为传播中国民族、民间文化作出了卓越贡献”。新闻出版部门的宣传，引起了国外专家、学者对电视评书的注目。日本学者、93岁高龄的冈本文弥先生看了刘兰芳说书后表示：

> “中国说书使我想起了日本讲坛，过去的听众很多，现在却不大受青年欢迎了。我觉得日本讲坛缺乏中国评书的表现力。”

德国明斯特大学教授赫伯特·曼纽斯先生看了田连元的录像带之后认为，一个人表现千军万马、表现各类人物喜怒哀恐惊，这是非常有意思、非常了不起的艺术。他回国之后，曾8次发来信函，邀请中国评书艺术家去德国演出，并愿为演出作好一切安排。

居于新加坡的华人、华裔对中国传统文化历来十分重视。某电台白小姐不但把出版评书《岳飞传》读给听众；而且还有意购买电视评书录像带，把它播放给观众。《联合晚报》高级编辑邹文学先生撰文《连丽如说书受欢迎》，把连丽如在新加坡演出盛况详尽描绘。

日本青年学者铃木靖夫妇在沈阳讲学期间，访谈了多位评书

作家、表演艺术家，并加入了辽宁省曲艺家协会，同时还把电视评书《瓦岗寨》翻译成日文……

电视评书从国内到国际的影响不可低估，有人说，评书是中国古老艺术，本来就有着很大的魅力，如今，“一经触电，如虎添翼”。这话是有些道理的。所谓“触电”即是电台、电视台。正如著名艺术家、前文化部副部长英若诚所说，这是“传统的语言艺术，先进的传播手段，当代的精神文明”。

电视评书的出现，还是一件功德无量好事。曲艺理论家、中国曲协研究部主任常祥霖先生认为：

> “功德无量的电视评书……把一大批优秀说书家置身于荧屏前，同时又保留下一大批多少金钱也买不来的民族文化财富……”

沈阳市已故的老说书家李庆溪先生亦有同感。在他 85 岁高龄时，曾在座谈会上说：

> “理论上的事情我不太懂得，只觉得你们电视台功德无量。在我说书那阵儿，沈阳遍地是茶馆，家家都满员，因为人厚。要说人再厚也赶不上现在厚，可是那阵儿玩儿处少，只有电影院、戏园子和说书馆。所以都往这三处挤，就显得人挺厚了。那时候说书赚钱，开茶馆也赚钱，学说书的、开茶馆的挺多。现在过时了，这么大的沈阳连一处茶馆也没有。我说了足有 68 年书，真怕说书的绝了种。现在有了电视评书，听书的比茶馆多多了，说书的也不能绝了，我说你们功德无量。”

李老先生出于淳朴的感情，只说到能曲种保留。这是可以理解的。其实，保留下来的绝不仅仅是个形式，而应该更多。

先就目前而论，由于中央电视台和各省、市电视台、影视公司、中心都着手录制电视评书，为了书目不出现重复，就要有新的挖掘。以辽宁电视台为例，10 年录书 40 余部，其中《燕骨三

验》，《伍子胥搬兵》、《丑女无盐》等书目早在解放前后几乎失传。如今，这些书目经过挖掘、记录、整理，又得重见天日。如果没有电视评书，这些书目很难再现，其他书目也可能有失传的危险。全国各地录制电视评书，必定会使一颗颗明珠出土，这无疑为祖国民族文化宝库增添了巨大的财富。

再把目光放远，审视一下过去和未来。须知，曲艺艺术的历史地位不是很高，所以有许多资料早已失传了。据查，早年留下的唱片也只有刘宝全、白云鹏的几段京韵大鼓，小蘑菇等人的几段相声。很多著名艺人只是留下个姓名而已。若想研究这些老艺术家的成就，根本无从着手。如今有了电视评书，不仅留下了这一艺术形式，而且还留下了大量的书目、演员。陈青远、殷文硕二位先生已经作古，近来有研究他们的学者便向辽宁电视台提取音像资料。到了数十年后，这大批资料不就是为后人留下的珍贵财产吗？

电视评书作为电视文艺的一个新的品类，虽然取得很大成就，也确定了它应有的历史地位。但它决非是完美无缺的。还应该清醒地看到，它仍存在着很大的缺陷和不足。

（一）书目供不应求。演员的“底活”已经差不多都录制完了。如果在短时期内加工、整理生疏的书目，很难保证播出质量。这个问题解决不当，倒了观众的胃口，势必影响电视评书的前景。

（二）表演人才匮乏，也是个供不应求的问题。现在，除了长期活跃在电视荧屏上的中老年说书名家外，真正能够独立驾驭长篇电视评书的演员还不多。

（三）后继无人的问题更不可忽视。能在电视评书中真正“叫响”的青年演员凤毛麟角，寥寥无几。长篇评书无捷径可走，无巧力可借。只有下真功夫才行。因为周期长，效益必然缓慢。其成名率也远远不如歌星、影

星、笑星。为此，努力发掘、培养青年演员也是电视评书的当务之急。

（四）缺少电视评书理论家、评论家。由于电视评书是个新兴的门类，理论家、评论家尚未形成。缺少理论上的指导，举步势必迟缓。

（五）反映近代、现代题材的电视评书还不多。传统评书经数十年上百年的锤炼，渐成精品。新评书的艺术性稍稍欠佳，播出后有时影响收视率。

（六）近年来，由于电视节目也趋于商品化，许多非电视台为了节省经费，不顾艺术质量，粗制滥造了一些档次较低的电视评书。一旦播出，势必影响其健康发展。

总之，电视评书已破土而出，并茁壮成长。青山遮不住，毕竟东流去。百尺竿头须进步，大千世界是全身。它必定以鲜活的面貌，耸立在电视文艺之林。

第十一章　电视综合文艺节目（上）

电视综合文艺最初诞生在美国，当时的电视工作人员借鉴了广播电台开办娱乐性节目的经验，网罗娱乐艺术界的明星，将他们表演的各种形式的节目引入电视，并加以串联、解说、组合，在电视中推出了综合文艺节目。

1948年，在美国电视屏幕上出现了两个具有开创意义的综艺节目。美国全国广播公司将广播电台直播的文艺节目移植到电视中，推出电视综艺节目《德克萨克明星剧院》。弥尔顿·伯尔勒担任该节目的主持人。6月8日，伯尔勒主持的《德克萨克明星剧院》首次与观众见面，播出后获得轰动的效果，赢得观众的热烈欢迎，被称为美国电视史上的“第一个突破”。

之后，哥伦比亚广播公司1948年6月20日推出有固定播出时间的第一个以轻歌舞为主的《城中明星》，主持人为艾德·萨利文。他曾担任百老汇报纸专栏作家20年之久，与百老汇的明星们建立了极为广泛而密切的关系。这一特殊经历为他打开了走上电视屏幕的通道。他主持电视综艺节目活跃于电视屏幕长达23

年之久，成为受人爱戴的电视明星。

中国的电视媒体从其开播之初，就有电视综合文艺这种形式出现。1958年5月1日，北京电视台开播的第一天，就在演播室内向北京地区直播中央广播实验剧团表演的诗朗诵《工厂里来了三个姑娘》，北京舞蹈学校演出的舞蹈《四个小天鹅》、《牧童与村姑》和《春江花月夜》。这是我国电视综艺节目的雏形。随着电视事业的发展，电视综合文艺已经成为电视文艺中的最重要的节目形式之一，并且出现了多种节目类型，有着自身独立的品格。

电视综合文艺型节目的特征是，根据主题的需要，运用艺术手段将多种不同艺术体裁的单个节目进行有机的组合。各种参与整体的单个节目在综合文艺型节目中产生内在的联系，发挥出具有整体优势的系统效应。它的最重要的特性就是有机性。在内容上综合文艺具有较强的兼容性，可集欣赏、娱乐、知识、信息、审美于一体，但又不是各种单个节目在艺术审美特征上的机械性的相加，而是“整体大于局部之和”的节目形态。

第一节　电视综艺节目类型

电视综合文艺从表现内容上可分为两大类型：一类是节庆纪念性的综合文艺节目；一类是表现行业特色的综合文艺节目。

一、节庆纪念综艺晚会

世界上每个国家、民族都有本国和本民族的节庆和纪念性的日子，而且既有国际性的又有国内性的节庆。在中国有国际性的节日，有民族传统的节日，有周年纪念日。在一年中，每逢遇到这三种日子，电视台文艺部都举办不同规模的综合文艺晚会，进行庆祝或以示纪念，这已形成一种定势。

（一）国际国内节庆综艺晚会

在我国“十一”国庆节、“七一”中国共产党的诞生日、“八一”建军节三个日子属于重大纪念性的节日，是必须庆祝的。“十一”国庆节，是中华人民共和国诞生日。她标志着中国劳动人民摆脱了三座大山压迫而成为真正当家作主的主人，她是向世界宣告从此中国人民在世界上站起来的伟大日子。每年国庆节，电视台必须录制一台文艺晚会节目进行庆祝。1987 年首届电视文艺“星光奖”中一项特别文艺节目，中央电视台制作的《1986 年国庆文艺晚会——时代的音符》获优秀节目奖，编导邓在军、袁德旺获编导奖。在国庆周年时，邓在军导演的大型文艺节目《我爱你，中国》获得第四届全国电视文艺“星光奖”纪念奖。1994 年是中华人民共和国建国 45 周年，为展示我国改革开放所取得的巨大成就，反映新时期广大人民群众的精神面貌，丰富和活跃人民群众的精神文化生活，中宣部、中央直属机关工委、中央国家机关工委、解放军总政治部、北京市委等单位联合主办了《祖国万岁——庆祝建国 45 周年大型文艺晚会》。

这台晚会以群众性的大合唱为主，同时安排了专业文艺团体的合唱、独唱及其他节目。来自首都工、农、兵、学、商各条战线的合唱团都以不同的服饰、不同的曲目、不同的演唱形式和风格构成晚会斑斓的色彩。《祖国颂》和《今天是你的生日——中国》是中央和国家机关干部奉献给祖国生日的厚礼。整台晚会以歌颂祖国的光辉历史和伟大成就及祝愿美好前程为主旨。

“七一”是中国共产党的诞生日。1921 年 7 月 1 日，在中国大地上诞生了中国共产党。中国共产党人从此有组织有领导地开始了反封建、反殖民主义、反帝国主义的斗争，拯救陷于水深火热之中的苦难大众，建立了新中国，正如歌曲所唱的“没有共产党，就没有新中国”。每逢纪念党的生日时电视台也常录制大型电视文艺晚会进行庆祝。在中国共产党诞生 70 周年之际，中央

电视台录制的大型电视文艺晚会《拥抱太阳》获得空前的普遍的好评。1993年庆祝中国共产党成立73周年，中央电视台录制了《她为人民谋幸福》文艺晚会。晚会气氛深沉、凝重，气势磅礴而又生动感人。

“八一”建军节是中国共产党领导的南昌起义之后，组建了保证中国革命胜利的人民军队，由于这支战无不胜的军队使五星红旗高高地飘扬在神州大地的上空。这支军队在战争年代打天下，在和平时期保家乡卫祖国，功勋卓著，也是一个必须纪念的日子。在庆祝建军65周年之际，中央电视台播出《长城之歌》文艺晚会节目。

这三大节日都是固定的、有纪念意义的日子。因为她们是我国人民生活中最具有政治色彩的重大的纪念日，也是全国人民所要颂扬的日子。

除去国内的重大纪念日。“元旦”伊始，电视台举办元旦晚会以示庆祝。“三八”国际劳动妇女节也是重要的节日，妇女顶住半边天，电视文艺中也举办综艺晚会来纪念。如1994年中央电视台举办《大地芬芳》三八国际妇女节文艺晚会。“五一”国际劳动节，中央电视台、北京电视台都举办纪念性的文艺晚会，甚至中央人民广播电台也录制大型文艺晚会在中央电视台播出，如《“五·一”之夜——献给劳动者的歌》。中央电视台在劳动节之夜，向广大观众献上一台丰富多彩的文艺晚会——《我们走在大路上》作为庆祝。“六一”国际儿童节，中国有3亿儿童，举办综艺晚会，有的电视台在青少部举办，有的在文艺部举办进行庆祝。此外，还有国际性的节日集中在行业性上，如：国际护士节等。有关单位与电视台联合举办综艺晚会进行纪念。

（二）民族传统节日综艺晚会

在中华民族中最大的传统节日就是春节，它是中国人民历来最珍重的节日。春节不仅浓浓地“浸透着中国人民对生活独有的

情感、热望和追求，也集中地体现出中华民族的向心力、亲合力和凝聚力。”每一次过年，都是这种凝聚力的一次强化。现代化的传播媒体——电视台举办春节联欢晚会，对于整个社会的心理、行为、文化意识以及生活方式的潜移默化都起到不可低估的影响。每年的电视春节晚会已成为传统节日的一项不可缺少的重要内容，成为我国人民生活中的盛典。同时，它也是中国电视文艺卓有成效并值得为之骄傲的丰碑，著名作家冯骥才撰文说：“这种以电视为传播的文艺晚会，不仅走入千家万户的节日之夜，而且将亿万家庭的节日生活连成一气，这是对传统文化（特别是年俗文化）多么伟大的创造！春节晚会这种新的年俗文化的形式，正是历届春节晚会的编导、演员与工作人员共同努力来实现的！”

近十几年来，先后由中央电视台、文化部、民政部、广电部、总政治部、公安部等中央系统都在每年春节前后举办大型的电视综合文艺晚会。省市电视台也在本省本地区举办春节电视文艺晚会，给全国人民和本省人民的家庭中提供优秀的文艺节目，为欢度春节增添喜庆、欢乐的气氛并送去美好的祝福。

春节电视综合文艺晚会有的有标题，有的则不设标题。中央电视台每年都以《春节联欢晚会》作为一个特别的节目出现。文化部头两届是以《春节晚会》为标题，1994 年春节晚会的题目开始标明《五彩路》，1995 年标题为《辉煌》。省市电视台的春节晚会大都有标题。比如：1987 年辽宁电视台主办的《玉兔呈祥》；青海电视台主办的《羯鼓谣》；长春电视台主办的《长春春长在》；江苏电视台和新疆电视台联合录制的春节文艺晚会《天山长江两依依》；广东电视台录制的《欢天喜地迎玉兔》；黑龙江电视台录制的《雪国春情》；吉林电视台的《吉林、吉庆、吉祥、吉利》，贵州电视台的《茅台酒之乡春光媚》等都是有标题的文艺晚会。有标题往往能明确晚会的主体立意和体现出地域性的特

色。

1995年春节期间，被中央电视台采用播出的有华东六省一市电视台制作的《春天的祝福》，中南六省电视台录制的《福州一方土》，东三省电视台录制的《飞旋的彩虹》，河北电视台录制的《乡韵自多情》，宁夏电视台录制的《塞上世纪风》；安徽电视台录制的《江淮风，江淮情》，山东电视台录制的《齐鲁同春》，河南电视台录制的《过大年》等。全国各地方电视台推出的春节文艺晚会，颇有"大珠小珠落玉盘"的多彩景象。除了节目内容丰富外，节目质量和制作水平较过去有明显的提高，许多节目具有很浓的地方特色，并着力推出本地的新人新作，表现形式也多种多样，充分表达了各地方、各民族的精神风貌和传统节日期间的喜庆、祥和的气氛。

从上面我们可以看出，在春节期间，几乎有能力办文艺晚会的电视台、文化部门都要举办联欢性质的春节文艺晚会。那么，这类节目有没有它自身的规律呢？中央电视台著名导演郎昆经过多年的艺术实践，提出富有理论色彩的"三大规律"和"八个走向"。

"三大规律"指的是"民族化"、"综合化"、"喜剧化"。"在春节晚会中对民族化可以有广义的和具象的两种体现。从广义上，那就是12亿中国人民和6000万海外华人此时此刻民族愿望的集中体现。在亿万华人辞旧迎新、欢庆新春的除夕之夜应充分考虑到如何展现中华民族的民风民俗。应自始至终贯穿着生生不息的民族精神。从具象上，那就是每一个节目都应染上浓重的民族喜庆色彩，踏踏实实地植根于民族的沃土之中，使之开放出绚丽的节目之花。"在"综合化"中，除了"歌舞、小品、相声是晚会三大支柱的原理依然有效"外，其他艺术题材的节目"也将依然是春节晚会的节目构成。"除此之外，"春节晚会在综合性上还体现出，它能容纳许多非文艺性的活动形式，使之演变成春节

晚会的节目，……春节晚会正是以它博大的包容量涵盖着中华民族的传统文化和现代文化。”“喜剧化”，“春节民俗千古流传，在传统的形式中，积淀了丰富的民族美德和传统文化。而欢乐地过春节，正是这种美德和文化最好的承上启下的形式。乐，会忘疲；乐，会生新；在欢乐中中华民族向往美好向往未来的精神境界得到升华。众所周知，民俗的三大功能的第三个功能，就是娱乐功能。春节民俗不仅是人民群众的智慧结晶和创造，它同时供人民群众享受和利用。它带有极其浓厚的娱乐性质。春节民俗的娱乐功能在与人民的审美意识结合在一起之后，常常体现出积极、健康、向上的精神和情趣。……12 年的春节晚会所产生的上百个喜剧性节目，无不以它精彩的、智慧的、幽默的特性传遍祖国的大江南北，每每想起忍俊不禁。因此我们说，喜剧化了各类节目在春节联欢晚会当中都将起到栋梁的作用。”

郎昆导演在总结了春节晚会“三大规律”之后，又提出：春节晚会中值得注意的八个走向”：1、走向庆典；2、走向时代；3、走向生活；4、走向民间；5、走向纵深；6、走向纪实；7、走向世界；8、走向高技术。这 8 个走向，实质上是从 8 个侧面总结办好春节文艺晚会向该努力的方向。其中对晚会形式美的界定和认识；对春节晚会反映时代精神的掌握；对选材上要具有较深的思想性和较高的文化品味，角度要新颖，构思要巧妙，导演手法上要多变的时空、快速的节奏来表现最广泛的社会层面；非文艺性的纪实节目的魅力和深邃的影响：“春节晚会是一台世界性的节目，它是给全世界的华人看的。……21 世纪是太平洋世纪，是中国世纪。春节晚会正以它的节目档次，在世界华人圈里产生越来越大的影响。”① 最后，郎昆谈到“走向高技术”，电视艺术的发展自始就离不开电视技术的发展，高技术给电视文艺插

① 摘自 1993 年 9 月 18 日春节剧组成立会上杨伟光副部长的讲话。

上神奇的翅膀，远距离的传送、大型转台的实施、返璞归真的现场真唱、营造有纵深、有高度、多层次的音响空间等都离不开高技术。郎昆总结出“八个走向”无疑有着指导性意义。[①]

“大年三十包饺子，正月十五闹元宵”，千百年来，中国的老百姓年复一年地过着自己的传统节日，如果说大年三十除夕夜电视台的春节联欢晚会奏响了春天组曲的第一乐章，正月十五元宵文艺晚会则是春节组曲的又一个高潮。春节是从初一开始到正月十五元宵节结束。这一头一尾都是电视台文艺部全力以赴大显身手的日子。1995 年中央电视台的元宵文艺晚会，是以“团圆、团聚、团结”的主题置于轻松、亲切、红火、热闹的氛围中。整台晚会设在福建省会福州市的“江心岛”上录制的。北京电视台则以《春满京城元宵文艺晚会》为题，欢度年尾。

除去春节、元宵节之外，作为传统的民俗性的节日还有“五月初五”端午节、“八月十五”中秋节、“九月初九”重阳节等等。在这三个民俗性的节日中，以“八月十五”中秋节作为重点庆祝的节日。欣逢佳节，人们望着一轮明月，难免触景生情，浮想联翩。自古咏叹明月的佳句，往往发自中秋之际。借助中国古代深厚的文化底蕴，展现一个诗情画意的中秋美景，使人们在欣赏文艺节目的同时，感受一番家庭的团圆、亲人的思念，感受海峡两岸的骨肉深情，海外游子的眷恋是非常必要的。因此电视台对中秋佳节花费的力气最大，用心仅次于春节，想方设法搞出许多花样来满足节日中广大的电视观众的欣赏需要。

我国是个多民族的国家，除汉民俗的节日外，还有其他少数民族的民俗节日，一般当地的电视台都举行电视综艺节目进行配合庆祝。

---

① 郎昆：《我对春节晚会的一些粗浅的认识》，刊于《中国电视》，1994 年第 11 期。

(三) 周年纪念性的综艺晚会

这类综合文艺节目，多以伟人或名家及在历史上有重大影响的周年纪念和与此相关的讲话或题词而产生深远影响的整数周年为对象而举办的纪念活动。

我国人民的伟大领袖毛泽东同志诞辰100周年这一天，中央电视台播出了几台大型的综艺晚会。由文化部、总政治部、北京市人民政府、广播电影电视部、中国文化艺术联合会5家联合举办《纪念毛泽东同志诞辰100周年文艺晚会》。晚会以一曲《浏阳河》拉开帷幕，"诗意地表现一代伟人从韶山诞生，开始他那波澜壮阔的一生。"继而将晚会分为："高山篇"和"大河篇"，这两篇既是宏大的诗篇、辉煌的乐章，又是壮丽的歌舞、流动的画卷。在"高山篇"中，"借对山的赞颂来赞颂中国革命，'高山'是一种象征、一种寓意、一种诗的概括。它既象征毛泽东及其思想是人类历史上一座雄视千古的高峰，又象征毛泽东领导的中国革命、象征以工农为主体的革命武装像山一样顶天立地的气概和倒海翻江的力量。"在"大河篇"中，"'大河'的寓意也是多方面的。它既象征毛泽东开创的革命事业犹如一条奔流不息的历史长河，从过去走到现在、走向未来，又象征中国共产党人乃至整个中华民族百折不挠的斗争意志和精神，象征党和人民、领袖和百姓同甘共苦、休戚与共的感情和风范。"

"'高山篇'所表现的主要是给人以大气磅礴的空间感，而'大河篇'所表现的则是一种意味深长的历史感。这是一种浩大的时空，既充满了阳刚之气，又表现了柔和之美。"

国家民委、中央电视台联合录制了大型文艺晚会《各族人民心中的歌》表达了56个民族对人民领袖的无比怀念。这台文艺节目共分五部分：《东方之星》、《走向光明》、《幸福时刻》、《新的奋进》、《共同的祝愿》。节目内容既有精心选择的在各民族中广为流传的经久不衰的毛泽东颂歌，又有新创作的歌曲《一百岁

的毛泽东》；既有曾经受到过毛主席亲自接见的老艺术家联唱、联舞，又有新编大型舞蹈《雪山情》、《瑶族长鼓舞》；既有在党和毛主席民族政策关怀下成长起来的老红军的缅怀和回顾，又有少数民族著名企业家等人物的专访。这台晚会注重运用电视内外景交替、时空转换的手法，穿插大量的历史珍贵镜头，突出一个"情"字，以情动人、以情感人、情景交融，再现毛泽东当年的风采和各族人民对领袖的崇敬和爱戴。

中央电视台和湖南电视台联合录制了大型文艺晚会《人间正道是沧桑》。这台晚会以"准确、大气、辉煌、动情"为主旨的晚会与同类晚会不同之处是它的演出地点设在湖南毛泽东故居前——韶山冲上屋场举行。在文艺晚会上，老一辈艺术家联袂演唱毛泽东颂歌、文艺工作者及 200 人的合唱、100 人的舞蹈共同表现大型歌舞《东方红》、《中国永远辉煌》。晚会上，3 位老一辈艺术家于洋、林如、李仁堂朗诵的《小山冲里的世纪交响》，把三代领导人毛泽东、邓小平、江泽民到韶山的故事展现在观众面前，再一次揭示了"没有共产党就没有新中国"这一伟大的真理。

与此相应的是领袖人物的重要讲话或是题词的周年纪念日。比如：纪念《毛泽东同志在延安文艺座谈会讲话》发表 50 周年，中央电视台举办了一台大型文艺晚会《丰收大地》。纪念毛泽东在延安曾题词"拥政爱民、拥军优属"50 周年之际，总政治部、民政部和中央电视台联合举办纪念活动，录制了一台大型文艺节目《正月里来唱新春》。这两台节目都以编年史式的结构，表现了《讲话》和题词在这 50 年中所产生的深远影响，纪念《讲话》在当今仍然有着现实的意义。

中国人民政治协商会议成立 45 周年之际，中央电视台录制了一台隆重而热烈的综艺晚会《团结颂——纪念全国政协成立 45 周年文艺晚会》。参加这台晚会的有在中国原子能研究领域做

出卓越贡献的著名科学家钱学森，有在巴塞罗那奥运会带伤拼搏载誉而归的自由体操冠军，有最小的政协委员李小双，有90高龄仍几下三峡为完善三峡工程的科学论证做出了巨大贡献的政协委员孙越崎，均在这台晚会上与观众见面。晚会上的节目有微型短剧《毛泽东与李宗仁》，表现了李宗仁与郭德洁回归祖国之初被毛主席接见的情景；《西花厅里话团圆》表现了周总理对傅杰夫妻团圆及对傅仪再组家庭的关心；故事《小小火锅唱大戏》中，表现了15年前的邓小平同志在人民大会堂邀请古耕虞、荣毅仁等商界元老围坐在小小的火锅旁共商改革大计；相声《数风流人物》，数不尽中华大地的风流英才；还有琵琶大师刘德海、二胡演奏家闵惠芬和闻名中外的小提琴家同台演奏《梁祝》片断，京剧名演员和著名的歌曲演唱家表演戏歌联唱等；尤其是张明敏的一曲《我的中国心》把晚会推向高潮。

1949年4月23日，中国人民解放军第一支海军部队在江苏泰州白马庙乡宣告成立。从此，人民海军在战火中发展壮大，成为守卫祖国18000公里海岸线、300平方公里海洋国土的现代化军种。在人民海军成立45周年之际，为了纪念这个日子，海政歌舞团创作了一台以弘扬时代主旋律，反映海军火热战斗生活和广大官兵精神风貌的歌舞晚会——《走向深蓝》。

晚会分为：海的风骨、海的情愫、海的交响三部分，艺术地再现了人民海军发展壮大的光辉历程。歌曲《青春舢舨》以优美的旋律、高昂的激情，讴歌了大海骄子的摇篮；《小岛》以轻松优美的旋律唱出了守岛战士的高尚情操；《温暖的手》寄托了海军将士对老一辈革命家的思念；《总在我心头》诉说了天涯海角情系国门，魂牵梦绕的相思，唱出了守卫在万里海疆的广大指战员的共同心声。舞蹈《澎湃》以民间腰鼓的形式，表现了水兵和大海的气势，寓意迈向现代化的人民海军如大潮澎湃势不可挡；《送椰子的姑娘》通过黎家姑娘雨中送椰子，表现了军民鱼水之

情，《海魂》则展现了大海博大坚韧、英勇顽强的精神和魂魄。

1994年11月11日，是中国人民解放军空军建立45周年的日子，45年来，人民空军从无到有，从小到大，为保卫祖国、建设祖国立下了不朽的功勋。在人民空军建立45周年之际，中国人民解放军空军政治部歌舞团上演了一台大型文艺晚会《蓝天长城》。晚会以恢宏的气势，强烈的时代感，反映了空军广大指战员，志在蓝天、爱在蓝天、奉献在蓝天，满怀豪情沿着光辉的航程飞向未来的精神风貌。中央电视台实况录播了这台文艺晚会。

9月10日是教师节，在教师节10周年时，全国人大、全国政协、国家教委、北京市政府、中央电视台联合举办《走进九月》大型文艺晚会。晚会的开场歌舞《老师您好》在幼儿、小学生、中学生、大学生的演唱中开始。《敬祝您节日愉快、幸福欢乐》奏出了晚会的主旋律。用歌声赞颂老师，在歌声中重温昔日美好的学生岁月。晚会中有小品、故事、一批老教师和艺术家共同演唱老歌联唱《在歌声中成长》、舞蹈《山里娃》、《领袖与恩师》以及江西上饶地区一家三代12口人从事教育事业的“教师世家”也到场。“整台晚会体现了教师传递着人类文明，每一年一度的教师节是铭记师恩、提倡尊师重教的日子。”

1994年适逢五四运动75周年，共青团中央、全国青年联合会，共青团北京市委、中央电视台联合举办了首都青年纪念五四运动75周年文艺晚会——《跨世纪的青春》。

晚会突出青年特点，突出现代气息。表现当代青年勇于开拓进取精神的歌舞《好汉青年》，舞蹈节奏铿锵有力，青年歌手陶金用他的歌与舞表现出跨世纪青年一代的风采。此外，还有青年歌手电视大奖赛获奖歌手也一展歌喉，北京戏曲学院的青年学生们以一场火爆的京剧身段武打，展示了京剧艺术人才辈出，后继有人。整台晚会五彩缤纷，节目丰富多彩，展示了中国当代青年

的风貌!

1995年9月9日是西藏自治区成立30周年的日子，西藏电视台、中央电视台联合录制了庆祝西藏自治区成立30周年文艺晚会《多彩的哈达》。晚会以歌颂民族团结、歌颂西藏自治区成立30年来的巨大变化为主题，展示改革开放时代百万西藏儿女的精神风貌。一群纯洁的藏族少女向客人献上一条条洁白的哈达；一队身着节日盛装的藏族姑娘请贵宾品尝醇香的美酒，粗犷的藏族汉子跳起了热烈奔放的“牦牛舞”，藏族和汉族的优秀歌手们满怀深情地唱起那一支支难忘的“西藏金曲”……由著名藏族歌唱家才旦卓玛和40名藏族小姑娘共同演唱的《一个妈妈的女儿》把晚会推向了高潮；在《雪域之恋》的歌声中，一面巨大的五星红旗在舞台上徐徐展开，昭示着藏族及各族儿女在党的领导下，在祖国母亲的怀抱里，团结、奋斗，共同奔向美好的明天!

1945年9月2日，伟大的中国抗日战争以日本无条件在投降书上签字为标志，完满地画上了句号。半个世纪以后，当人们回首往事时，不仅又听到了历史沉重的呼吸，也看到了历史蹒跚的步履。中国人民不会忘记那段屈辱的历史，不会忘记日本帝国主义给中华民族带来的深重灾难，更不会忘记那些英烈们和他们创立的光辉业绩。为纪念抗日战争和世界反法西斯战争胜利50周年，由中宣部、文化部、广播电影电视部、中国人民解放军总政治部和北京市人民政府联合主办了大型文艺晚会——音诗《光明赞》。这台晚会以弘扬爱国主义精神为主旋律，艺术地说明：中国人民抗日战争和世界反法西斯战争的胜利，是和平民主力量的胜利，是人类进步事业的胜利；充分揭露日本帝国主义的侵略罪行，展示中国的抗日战争是世界反法西斯战争不可分割的重要组成部分；体现中国的抗日战争，是在中国共产党倡导的抗日民族统一战线旗帜下，一次全民族的抗战，反映中国共产党及其领

导的抗日根据地是全民族团结的中流砥柱，并着力讴歌新的历史时期，全国各族人民继承和发扬爱国主义传统，同心同德，为建设有中国特色社会主义而奋斗的民族自尊心、自信心和自豪感，展现民族的凝聚力和振奋的民族精神。

晚会选用部分在群众中有广泛影响的抗战歌曲和当代创作的被列为“20世纪经典”的舞蹈，以及世界反法西斯战争时期有代表意义的音乐作品为素材加工、创作。为展示中国抗日战争的宏伟气势、增强纪念气氛，晚会投入1500人的强大阵容，充分调动音乐、舞蹈、戏剧、曲艺、武术、舞美、灯光、音响等艺术表现手段，并首次在人民大会堂舞台两侧使用电视超大屏幕，以著名播音员方明、雅坤的画外音串场并配以有关影视资料。

这台晚会，把纪念抗日战争和世界反法西斯战争胜利50周年的活动推向高潮。

1997年7月1日零点是香港回归祖国的日子。这一天，无论是在世界现代史上还是在中国现代史上都具有划时代的意义，这一重大历史事件使举国欢腾。文化部、广播电影电视部和中国人民解放军总政治部三个单位共同主办一台以“揽百年风云、颂千秋伟业”的大型文艺晚会《回归颂》。7月2日晚由中央电视台在人民大会堂现场直播，把庆祝香港回归祖国的活动推向高潮。这台晚会以鲜明的主题、感人的场景、雄浑的交响、奔放的舞姿……艺术地展现了中华民族百年乐章中辉煌华彩的乐段。晚会对于香港回归的歌颂，没有仅仅停留在欢庆的热烈上，而是引导人们对百年耻辱历史的反思、对中国人民不屈不挠斗争精神的弘扬、对伟人邓小平的缅怀；抒发人们爱国主义情怀，瞻望香港更加美好的明天，祖国更加辉煌的前程。

晚会以歌曲《归航》拉开序幕，又以6个板块《满江红——器乐与雕塑》、《我是中国人——戏曲演唱》、《为祖国干杯——歌曲组唱》、《爱我中华——民族歌舞》、《春天的故事——音诗》、

《我和我的祖国——歌舞组合》及尾声《明天更辉煌》为主体框架。节目的构成，既有歌唱、舞蹈、戏曲、武术、器乐演奏、朗诵，又有雕塑造型、服饰表演和说唱艺术，做到珠联璧合、相映生辉。这台晚会在表现手法上充分利用了舞台的空间，把单一场景拓展为三个层次，以增加舞台的主体感。多层次的表演区，丰富了晚会的表现力。尤为突出的是在音响调动上出现了伟人毛泽东、邓小平的声音，使观众犹如又见领袖的音容笑貌；大海的涛声、海鸥的鸣叫、枪炮的轰鸣声等，都很好地营造了气氛与意境。特别是大屏幕的运用，成为实现整个晚会主题不可缺少的有机组成部分。大屏幕不仅用做各个板块之间的衔接，在舞台灯光渐暗转场时，大屏幕映出晚会标题《回归颂》，并出现了《我爱你中国》的音乐旋律，用以突出爱国主义的主题，大屏幕还多次在节目中出现，丰富节目的内容。比如主持人朗诵内容是新中国成立时，大屏幕出现开国大典的镜头，在诗朗诵《今夜您在我们中间》进行中，大屏幕出现小平同志视察深圳的身影和他深情地隔海凝视香港的特写镜头，声画辉映、情景交融、寓意深远，酣畅地抒发了亿万人民对倡导“一国两制”使香港顺利回归的小平同志的深切怀念之情。这台庆祝香港回到祖国怀抱的《回归颂》播出后受到各界观众的好评，被列入精品节目。

从以上的电视文艺晚会节目中，我们可以看出，这类晚会的特点是：取材都集中在固定的节庆和有特殊意义的纪念日。在节庆中举办的综艺晚会是为了给电视观众送去节日间的欢乐和祝愿；纪念性的综艺晚会一方面是回顾历史和缅怀伟人，但更重要的方面则是为了展望未来，催人奋进。

二、行业专题综艺晚会

所谓行业性综艺晚会，包含着比较宽泛的内容，它往往具有某种行业上的特点，晚会围绕着行业所规定的范围确定主题思想。在主题思想的统帅下撰写文学台本。其中包括宣传公益事业

活动、文化、艺术、体育上的重大活动以及各种颁奖活动的综合文艺晚会。

（一）宣传公益活动综艺晚会

公益活动晚会多数具有宣传的性质和倡导的意思，用文艺形式使观众喜闻乐见，达到潜移默化作用，唤起众多的人参与某项社会公益活动或以周年纪念活动介绍本行业的特点，使观众对它们有所了解。

比如：1994 年 4 月，江泽民总书记和李鹏总理分别为发展我国孤儿养助学社会福利计划而题词，号召全社会都要关心孤儿的成长。为了宣传这一计划唤起全社会都来参与，民政部除发起助孤援孤的活动外，联合文化部、广播电影电视部、中央电视台共同主办了一台综艺性的晚会《爱在人间》。

晚会开始，在舒缓的音乐声中，灯光渐暗，凝重的舞蹈语汇描述了孩子从降生那天起，对光的强烈感受，被遗弃的挣扎。他们向社会伸出渴望关怀温暖的手……主题曲《遥远的钟声》，用人间的真情为孤残儿童敲响了希望；舞台剧《妈妈你在哪里》把孩子们幼小心灵所经受的创伤展现在观众的面前；每个人都应拥有甜蜜、温馨的童年，李春波一曲《美丽的时光》把观众带回到儿时美好的记忆之中；短剧《胜似妈妈》表现了一位伟大母亲的爱心，独唱演员彭丽媛、那英为晚会献上一首首心曲。

这台《爱在人间》的文艺晚会，就是在全社会都要关心孤儿成长的主题统帅下而录制的综艺节目。

民政部自 1987 年在全国倡导开展社区服务志愿者活动以来，先后有 300 多万人投身这一行列，他们长期活跃在居民中，为群众解决了许多实际困难和问题，对于促进社会的稳定与进步，起到了积极作用。社区服务志愿者活动，受到党和国家领导人的重视，江泽民总书记、李鹏总理为此项活动题了词。江泽民的题词是：“提倡社区互助，促进精神文明建设。”李鹏的题词是：“为

民解愁，为国分忧。”为贯彻落实题词精神，表彰社区志愿服务先进集体和优秀社区服务志愿者，民政部、中国社会工作者协会、中央电视台联合录制了大型文艺晚会《情暖千万家——献给社区服务志愿者》。这台以情动人的文艺晚会，所有节目都是以社区服务志愿者的先进事迹为素材组织创作的。其中歌曲《你是花我是果》、《要幸福人帮人》、《永恒的奉献》等热情奔放、情深韵美。此外，还有小品《爸爸的心事》、《乔迁之喜》都很有观赏性。诗歌《情暖千万家》用朗诵的表现形式点明综艺晚会的主题。

计划生育是我国的基本国策，为了贯彻落实这一基本国策，提高我国人口素质，迎接 1995 年世界妇女大会的召开，进一步促进亿万家庭、亿万母亲积极参与、培养和造就跨世纪人才的伟大事业，强化广大群众“优生、优育、优教”的意识，中国优生优育协会和中央电视台青少部在元旦期间联合推出一台名为《太阳·生命·大地》综合文艺晚会。

晚会以呼吁提高生命质量，加强早期教育，重视人口素质为主题，热情讴歌为“三优”事业做出贡献的人们。

晚会中文艺节目、纪实报道、现场采访几条线同时展开，以此强化主题的表现。

由石福宽、杨蕾表演的系列喜剧小品《父母学堂》、《金玉良言》、《精品屋》穿插于整台晚会之中，分三段递进表现“三优”主题。由刁丽、小香玉等表演的戏曲联唱《四妯娌拜年》喜庆活泼，表现出年轻母亲在育子过程中不同的文化教养。舞蹈《五色土蹦出一群娃》通过优美而刚烈的舞姿，展现了茁壮成长的一代跨世纪小公民的精神风貌。

全国人大副委员长、全国妇联主席陈慕华以普通母亲的身份参加晚会，并在晚会现场与来自延安地区、由她一家资助上学的几位女童首次见面。

某种行业在周年之际，常常举办富有标题性的综合文艺在荧屏上出现。周年行业性晚会也是有着宽泛的内容，它往往配合某一领域所取得的成就，或者宣传某一方面行业的内容，借周年之际搞庆祝活动扩大自己的影响。比如：为配合“中国改革开放15 年企业发展成就展”这一活动。国务院发展研究中心、国家经济体制改革委员会、国家经济贸易委员会联合主办了大型综艺晚会《辉煌十五年——改革开放 15 年成就展文艺晚会》。

晚会以展现改革所带来的新风采和高唱开放主旋律作为基调，用浓重的笔墨，从不同的侧面反映出各条战线上 15 年来取得的巨大成就。

晚会熔歌曲、舞蹈、小品、诗剧于一炉，集名家与新秀于一台，在串联形式上采取了主持人访问新闻人物、改革群英与一批新创作的文艺节目交叉进行的方式，既深化了晚会的主题，又扩展了节目的信息量，节目有反映安徽省一个农村党支部的几个农民，在极度贫困的情况下，看着外出打工和受饿的农民，决定率先实行联产承包的纪实小品《手印》和歌颂农村巨大变化的歌曲《秋天中国在收获》；有反映国有大中型企业产业工人在改革中顽强拼搏的小品《脊梁》和舞蹈《咱们工人有力量》；董文华用优美的歌声向人们讲述了《春天的故事》；用曲艺表演唱的形式反映 14 个沿海开放城市的崭新风貌《十四朵浪花十四颗星》，晚会在林萍、张伟进领唱的主题歌《辉煌十五年》中达到高潮。

为了配合 1994 年度全国优秀企业、优秀企业家颁奖活动，并庆祝“中国企业管理协会”成立 15 周年暨中国企业家协会成立 10 周年在北京举办了综艺晚会《一代风流》。

晚会调动现代舞美、灯光、音响等手段，利用歌舞、小品、相声等艺术形式，形象地描绘了神州大地，大潮涌动的弄潮儿女——改革开放大业中涌现出的优秀企业家们的英雄气概和崇高的境界……

开场歌舞《弄潮儿女》场面宏大、气势磅礴，50多名舞蹈演员在铿锵有力的电子音乐伴奏下，时而搏击风浪，时而忘我劳动，展示了当代职工与企业家们的胆略与热情，获奖歌手陶洁演唱的《企业家星座》，深情地赞颂了优秀企业家们的奋斗、追求与献身精神。

歌曲联唱《创业者的歌》，把《勘探队员之歌》等大家十分熟悉的劳动歌曲编排在一起，又把人们带到了那火热的生产战斗场面中。由部分获奖企业家与北京职工合唱团、总政军乐团联合演出的大合唱《我的祖国》情真意切，有感而发，把场内气氛推向高潮。晚会在大型歌舞《新世纪的晨钟》里落下帷幕，标有希望2000年字样的飞艇在几位活泼可爱的少年儿童手中徐徐升起，绕场飞行，给场内的千百名观众以无限美好的遐想……

在1988年12月第43届联合国大会通过一项决议、宣布每年11月11日所在周为“国际科学与和平周”，并要求各会员国在此周举办相应活动，宣传科技进步对维护世界和平、促进人类社会与经济发展所起的重要作用，鼓励公众为科技成果用于推动全世界社会经济的进步而努力。

一台充分调动电视手段、尽现科技奥秘与风采的《太阳心——第五届国际科学与和平周文艺晚会》在中央电视台的荧屏上与观众见面。俄罗斯交响乐团演奏柴可夫斯基的《1812序曲》，重叙战争与和平这一永恒的主题；浪漫典雅的《天鹅湖》萦绕耳边，呈现眼前的却是战争、难民，天壤之别，撼人心魄；身残志不残的张海迪一曲《共和国之恋》，使观众对祖国母亲有更深刻的理解；青年歌手甘萍的一曲《丹顶鹤的故事》，好似在向观众讲述一个凄婉的故事，在告诉人们，人类只有一个地球，千万要珍视她。此外，一些著名的演员演唱了与主题相应的歌曲：《送你一片蔚蓝》、《拥有一个地球》、《生命》、《地球、爱心、方舟》等歌曲奉献给观众，一抒心中的豪情；现代电视特技小品《绝无

仅有》，使观众对电视特技的运用有初步的了解；舞蹈《放下手中枪》以及来自缅甸、几内亚、巴基斯坦、塞内加尔等国际友人的精彩表演给晚会平添了几分异国风情。

从以上对行业综艺晚会的介绍可以看出，宣传行业活动的文艺晚会的特点是：着眼于宣传，以倡导有益于人类进步和祖国富强为主。就是宣传某个单位或某种具体的行业也要按照艺术规律进行创作，把晚会办成艺术品，而不能迁就某些主办单位的领导急功近利地强调本行业的重要性，要求每一支歌，每段相声都为宣传他们的产品服务，经理出面大作广告会引起观众的反感。甚至有的单位邀请上一些名演员为开业庆典组合演出，所选节目都是现成的，而这些演员纯属是以盈利为目的的"走穴"演出。歌是唱乏了的，戏是演烂了的节目，在电视荧屏上播放这样的晚会，败坏了电视文艺的声誉，也使综艺晚会蒙上了商业色彩的阴影。这与"以优秀作品鼓舞人"是相悖的举动，有良知的文艺编导应杜绝这种晚会的出台。

中央电视台曾播出过宣传交通安全，歌颂交通民警的综艺晚会《为了腾飞》，这台晚会行业性很强，但搞出的晚会却是个艺术品。整台晚会精品迭出，令人回味。其中周总理站岗和小朋友给民警送苹果这两个小品都摆脱了一般喜剧小品的窠臼，以情感人，看了以后叫人眼圈发热，泪水直流，心绪难平。其他节目如歌、舞、相声、表演等都围绕了交通安全而作文章，相声《夜行记后传》更有新招，演员在台上说相声，说着说着进入了外景，而且用了实物道具，这比两个人在台上干说丰富多了，不但没影响包袱，而且在表演上平添了许多的笑料。即便使用旧的节目也编创出新意。晚会中有陈佩斯和陈强合演的电影《二子开店》和《父子老爷车》两部电影内容，经过串联与电影剪辑使节目富有新的含义，不仅使观众在笑声中获得艺术享受，而且也始终紧紧扣住主题要表现的内容。这台晚会虽然从宣传交通安全为切入

口，但编导的创作使节目升华到经济腾飞上，这就使晚会的主题更为深刻和富有丰富的内涵。从这个例子我们可以看出，行业性的电视综合文艺晚会可以搞成艺术的精品，关键是编导要付出热情和有责任心。

（二）宣传文体活动综艺晚会

这类节目集中反映艺术界、体育界的重大活动内容。晚会的主题和构成晚会的节目内容大都表现文艺界和体育界中的艺术作品。

1、在艺术界有国际性的艺术节，有的是我国自己举办的艺术节活动。比如：国际性的有秧歌艺术节、国际电视节、国际服装节等等。国内的有中国艺术节、中国电影节、中国戏剧节等富有文化色彩的艺术活动。举办综艺晚会在电视台播出往往放在开幕式上进行直播。比如：由文化部主办、甘肃省人民政府和中国艺术节基金会承办的第4届中国艺术节，就是一次具有世界影响的高规格、高水平、大规模的国家级艺术盛会，象征着国力强盛、民族团结、文化繁荣。这届艺术节集中展现近年来我国在继承和发扬我国的优良传统以及借鉴和吸收外国优秀艺术的成果方面所取得的成就，以期达到繁荣和发展我国社会主义文艺、弘扬民族优秀文化、扩大中外文化交流、振奋民族精神、促进两个文明建设的目的。这届艺术节的主题是：团结、改革、繁荣。晚会的宗旨是荟萃艺术精品，弘扬民族文化。

以《黄河潮》命名的艺术节开幕式，由数百名中央文艺团体和甘肃文艺团体的演员演出特色浓郁、构思新颖的大型歌舞《黄河潮》。《黄河潮》由序曲和“春潮”、“花潮”、“浪潮”三章构成，以歌舞为主，着重表现中华民族意气风发的时代风貌和文化百花园的繁荣景象。

1997年10月5日第五届中国艺术节在四川成都体育馆拉开帷幕，这是本世纪末举办的最后一届艺术节。艺术节开幕式上演

出由文化部艺术局策划、创作，并邀请国内知名演员与四川省文艺工作者合作排演的一台大型综合性文艺晚会《百花赞》。这台综艺节目以恢宏的气势和精美、高雅的艺术品位，以国家艺术节的高水准，体现了爱国、团结、繁荣、荟萃艺术精品，弘扬民族文化，振奋民族精神，欢庆十五大，迎接新世纪的宏大主题。

大型综合性文艺晚会《百花赞》由序幕《欢庆党的十五大》，以及《花海歌潮》、《东方神韵》、《梨园撷英》、《情系五洲》及尾声《迎接新世纪》6个篇章组成。晚会调动了歌唱、舞蹈、音乐、戏曲、杂技等多种艺术品门类，以严谨缜密的结构方式和绚丽多彩的艺术手法，展示了党的十四大以来，特别是近五年来，我国文艺工作在国内外所取得的丰硕成果，赞美了文艺园地百花齐放、竞相争艳的大好春光。表现出全国人民紧密团结在以江泽民同志为核心的党中央周围，奔向新世纪的昂扬精神风貌。

中国1992年开始在长春举办中国电影节，首届电影节的开幕式文艺晚会定名为《走向辉煌》。在具有浓重关东味的开场舞蹈《相会在长春》之后，是歌曲《今夜银河》、《共同的旋律》、《奉献》、《回首之间》、《寻找年轻的梦》、相声《突来的荣誉》、小品《摄影轶事》等。

近300名少年儿童表演的《童声电影歌曲联唱》和由歌星们演唱的《电影歌曲联唱》唤起人们温馨的记忆，陶金的舞蹈《苦乐卓别林》节奏明快、轻松幽默，而舞蹈《笑在关东》则火爆热烈、喜庆欢快。李默然、谢芳合作表演的诗朗诵《青春无悔》表现事业永恒、艺术永恒、青春永恒这样一个庄严的主题，毛阿敏演唱的《走向辉煌》寓意着中国电影事业辉煌美好的未来。

1994年8月，倾注着长春人心血，代表着全国电影工作者希冀的中国长春电影节在这里两度开启帷幕。中央电视台、哈尔滨电视台和长春电视台为了迎接第二届中国长春电影节的召开，共同举办了一台大型文艺晚会《银河灿烂》。

这台以说唱为主，通过音乐、舞蹈、诗朗诵、表演唱等多种艺术表演形式来展示电影工作者的风采。百名新老明星联袂登台，上千名文艺工作者参加演出。为了突出电影主题和地域特色，编导们立意创新、大胆尝试。首先，他们为了弥补没有相声和小品节目的缺憾，安排了风格各异的各类节目，4位曲艺演员的表演唱《苦辣酸甜摄制组》形式独特，造型逼真，昔日明星在悠扬的音乐伴奏下，声情并茂地朗诵《相聚在长春》，感人肺腑，由当年著名的“反派明星”惟妙惟肖表演的《争奖》令人捧腹，耐人寻味；演员和观众同台游戏《电影卡拉OK》更是别具一格，欢快热烈。其次，改变节目包装，借鉴皮影戏和幽默性舞蹈等艺术表现形式。舞蹈演员在灯光照射成的“圆圆的月亮”幕布后伴舞、用夸张的形式表现农村老婆婆们《看电影》，均给人一种强烈的新鲜感。在歌手演唱歌曲《红帆》的同时，伴以舞蹈演员组成的“海浪”、服装模特装饰的“红帆”，取得虚实结合、情景交融的良好效果。

编导们紧扣电影这一主题，通过《电影之路》、《电影之冠》，《电影之魂》、《电影之梦》，向观众们陈述了中国电影的产生、成长、波折和崛起！构思新颖、匠心独具的《银河灿烂》文艺晚会把长春电影节带入了高潮。

1995年9月21日四川国际电视节开幕式在成都举行，中央电视台现场直播了这台晚会。这是一台有着深厚文化底蕴的主题晚会，它将着力突出中国西部悠久的历史文化和这块神奇土地上人民自强不息的奋斗精神。

晚会由一个序曲和三个板块组成。序曲《五丁开山》，取材于巴蜀古老的传说，颇有神秘和浪漫的色彩，它淋漓尽致地表现了古蜀先民渴望打破封闭与外界沟通的热望，是贯穿全篇的象征意蕴。第一板块《巴蜀五千年》，由巴蜀历史文化中最富典型意义的历史画面组结而成，均为首次创作节目。第二板块《西部情

韵》是空间的平面铺陈，它恰似一块斑斓的调色板，多姿多彩地展现了在辽阔的西部土地上各兄弟民族丰富的人文景观和地域风情，10个歌舞节目欢快热烈。《戈壁驼铃丝路花雨》阔大而瑰丽的意境，南丝绸路上《山间铃响马帮来》的余韵都有机地包容在这一板块中。第三板块《四川——中国，中国——四川》则是整台晚会的递进和延伸，它以磅礴的气势展示了当今四川及西部人民崭新的精神风貌，富于现代节奏和当代色彩，其中诗乐舞《百万川军出夔门》和《腾飞》更是再现了古蜀先民的历史精神，从而把整台晚会推向了高潮。

由大连市人民政府主办，大连市文化局承办的第七届大连国际服装节开幕式大型广场艺术晚会《托起明天的希望》将隆重盛大的仪式、宏伟壮观的场面、热情澎湃的团体表演和艺术家的精彩演出融为一体，充分展现广泛的国际性、强烈的时代性和鲜明的大连地域特色。

整场晚会由开幕入场仪式、群体表演和中外艺术家、艺术团体的演出三个部分组成。由近四千名群众组成的群体表演是整个晚会的主体部分。开幕式入场仪式以现代化摩托车队、数百名色彩斑斓的中外模特组成。群体表演共分三场：第一场《碧海春潮》，第二场《千帆竞发》；第三场《节日之夜》。展示青春活力的少女迪斯科，雄壮恢弘的海军舞，气势磅礴的龙鼓阵，壮丽辉煌的火流星，飘飘欲仙的跳伞表演……晚会结束时有蔚为壮观的大型充气火箭腾空，来展示走向明天、走向希望的主题。

在服装节开幕式上，国内外著名艺术团体和我国歌唱家韦唯、毛阿敏、刘维维、袁晨野、王洛宾及日本影视明星吉野等参加晚会的演出。

文艺界的这种宣传性的综艺晚会具有报道的性质，但这种报道性与新闻报道的不同点是遵循着文艺的特有规律，用艺术的形象进行表现，使观众在欣赏艺术美的同时获得较多的信息和知

识。这些信息和知识对他们起到潜移默化的作用。

2、在体育界运用文艺手段进行宣传更为突出。这类综艺晚会常常集中在有较大影响的体育活动上。在中国利用电视荧屏播出表现体育界活动的文艺晚会，恐怕要数邓在军导演的《亚运前夜》文艺晚会为第一部了。这台晚会的演出场地，不在中央电视台大演播厅，不在中国剧院，也不在首都体育馆，而是选择了第11届亚运会的主会场——容纳7.3万人的北京工人体育场。

《亚运前夜》以新颖的形式出台：10辆装饰着鲜花的敞篷汽车缓缓驶进跑道，看台上便涌起欢腾的热浪。北京和台湾的歌星携手奉献，他们或乘车绕场演唱，或在中心舞台昂首高歌，600人的舞蹈队在草坪上翩翩起舞，为演唱锦上添花。晚会主要有两部分内容：一部分是《故乡北京》、《北京的桥》这样的京腔京味歌曲。京剧高拨子、单弦、北京琴书的亲切旋律，展现出北京敞开宽广的怀抱，欢迎亚洲朋友的到来。另一部分是新创作的亚运歌曲。《请你换上运动装》弘扬了奥运宗旨：重要的是参与。《朋友，你没有失败》是对赛场失败者的勉励：处败不惊，经得起考验，方显出一个民族的成熟和自信。高尚上的男女声四重唱《当圣火点燃的时候》掀起又一个高潮，歌声、掌声一起呼唤亚运盛会早日到来。

这台文艺晚会的成功。有两点值得称道：一是通过文艺强化了亚运意识，二是为探索广场艺术积累了经验。

中国的都市观赏性广场艺术，以一台《亚运前夜》大型文艺晚会的形式从室内走向广场。它标志着中国广场艺术向着多维的时空迈进。为以后转播第11届亚运会开幕式和闭幕式的电视转播作了战前练兵，使亚运会开幕式和闭幕式电视转播获得极大的成功，受到各界好评。①

---

① 林强编：《邓在军电视艺术》，华文出版社1993年第1版。

1992年8月19日，北京电视台体育部推出一台大型体育专题文艺晚会——《圣火'92》晚会由国家体委、全国27家省级电视台及中国教育电视台、中国生物制品总公司等单位联合主办，通过卫星向全国直播。

我国体育健儿在巴塞罗那取得令人瞩目的成绩，为了庆祝这一胜利，突出奥运精神，晚会的主创人员特意以体育为题材，创作了小品、歌舞、水上芭蕾、花样跳水等节目。晚会规模宏大，整个演员阵容近千人，晚会以主题歌《永存的理想》开始，在节目进行中，主持人分别采访了中国体育代表团官员、运动员和奥申委负责人。在巴塞罗那奥运会，全体中国获奖运动员上台与电视观众见面，女子游泳队“五朵金花”之一、赢得我国第一枚金牌的庄泳领衔登台演唱主题歌。

文艺节目中有颂歌《当我站在领奖台上》、《五环的世界》等，《天鹅畅想曲》：台上表演《天鹅芭蕾舞》、水中表演《水上芭蕾》、跳台上有《高台跳水》表演，组成了台上、水中、空中的三维空间表演；小品《钓鱼》、《球迷轶事》，诗朗诵《巨人的故事》，游戏《取圣火》。最后，晚会在大型歌舞《永不熄灭的火炬》中结束。

这台节目的中心是颂扬我国运动员顽强拼搏的精神，在艺术上它是迄今为止在馆内综合性晚会中最大的，晚会的舞台由总参工程兵舟桥部队架设，大部分浮在水面，其纵深约9米，水上舞台为五环形、背景是三艘活动帆板，两侧各设一组喷泉及瀑布灯，错落悬于造型灯上的表现全部奥运项目的丝网宣传画构成宏大气势，代替大幕的本届奥运会172个参赛国国旗更突出了奥运精神。

获得第八届全国电视文艺“星光奖”中综艺性文艺节目类三等奖的《冰、雪、火》也是一台在体育馆内举办的晚会。这台晚会具有冰雪文化特点。它是中央电视台和哈尔滨市人民政府联合

录制的。在主题歌《黑龙驮着天鹅来》声中拉开了帷幕。晚会的特点是紧扣冰雪的体育运动、冰雪民俗、冰雪比赛与冰雪文艺为中心。舞蹈多以滑冰运动员担任，为歌唱演员伴舞，这台晚会最特殊的是插入日本、丹麦、俄罗斯、美国、加拿大等国与哈尔滨市结成友好城市的市长祝贺画面；另外，穿插了冰城外景镜头，使晚会增强了一种厚重感。

我们从这几台节目中可以看出，综艺晚会在宣传体育活动方面的一些特点。(1) 在选材上要有本行业的特点，整体构思都围绕着体育运动这一主题选择或创作各种样式的节目；(2) 内外景结合，扩大晚会的内涵增加晚会的信息量；(3) 场面大，气势恢宏造成一种宣传声势，使文艺与体育达到有机的结合，给观众留下深刻的印象。

（三）颁奖活动的综艺晚会

在我国，每年的评奖活动较多，有企业界的，有科技界的，有文化界的，较大型的评奖活动之后，往往要举行一台文艺演出，以示评奖活动告一段落，在进行颁奖的同时，使电视观众欣赏文艺节目的表演。

比如：电视剧“飞天奖”颁奖晚会；电影《金鸡奖》颁奖晚会；中国电视音乐颁奖晚会；民族歌舞颁奖晚会；青年歌手电视大奖赛颁奖晚会；“星光奖”颁奖晚会等等。

1994 年 11 月 10 日第 14 届电视剧“飞天奖”颁奖晚会在南京举行。晚会围绕着电视剧“飞天奖”展开策划和创作，从舞美置景、声光调控，到具体的每一个节目，甚至别具一格的颁奖形式，无不洋溢着民族文化的深厚底蕴和爱国主义的浓郁情思。

这台晚会着力创作的开场主题歌舞《啊！飞天》，由十几名演员巧妙地组成祥云，烘托着东方美神“飞天”飘飘欲仙的绰约丰姿，象征着我国电视工作者对民族艺术美的理解、向往和追求。而结尾歌舞《我们的故事永远精彩》则前后呼应，充分表达

了观众对“精彩故事”永不满足的期待。

改革创新的评弹摇滚《红绿蓝·万花景》；享誉海内外的南京小红花艺术团；唱做俱佳的新编戏曲演唱；在“正大综艺”和“综艺大观”中崭露头角的美国小朋友艾江和艾苏与笑星同台演出4人相声《超级电视迷》；充满江南风情的舞蹈《苏州姑娘》以及获奖演员和名家的通力合作，使这台主题鲜明、格调清新的颁奖晚会给观众留下一个美好的回忆。

由中宣部组织的“五个一工程”活动，在1991年倡导并开始实施，它要求各省、自治区、直辖市党委宣传部力争每年推出一部好电影、一部好电视剧、一台好戏、一本好书和一篇有创见有说服力的好文章。几年来，这项精神文明建设工程在全国影响很大，效果甚佳。据新华社有关报道披露，3年来，各地共推荐电影53部，电视剧155部，戏剧164部，图书266种、文章259篇。可谓硕果累累，形势喜人。

中央电视台受中宣部的委托，举办并向全国现场直播了“五个一工程”颁奖文艺晚会。这台晚会虽说只有一个多小时，却让观众看到了“五个一工程”在过去的三年里取得的丰硕成果，看到了广大文艺工作者的精神面貌，同时还看到了这项工程明日的辉煌前景。晚会主题歌“给你一束束心灵的阳光，给你一缕缕艺术的芬芳，给你一个个舞台的硕果，给你一座座崇高的塑像，来吧！来吧！朋友，让我们走进洒满阳光的工程！”

当旋律优美的主题歌《心灵的阳光》在现场响起，当数十位参与精神文明建设“五个一工程”活动的获奖人员从幕后走上舞台与亿万电视观众见面时，在热烈、庄重、欢快的气氛中拉开了帷幕，把一台思想性、艺术性高度统一的文艺晚会奉献给观众。

这台晚会中有小品《大进攻序曲》、《改戏》、《源泉》等。双人舞《回归》以获奖电影《东归英雄传》中蒙古族人民冲破艰难险阻回归祖国的悲壮画面为切入点，以极富张力的舞蹈语汇表现

了蒙古族先民们心向祖国、眷恋故土的感情和坚忍不拔、视死如归的意志。在晚会中，融歌、舞、杂技为一体的《飞燕剪春光》使观众对少数民族文化有一番领略；京剧片断《打渔杀家》重新结构，著名演员临时反串，有耳目一新的感觉。现场采访以“焦点访谈”形式出现，外景与现场访谈相结合，访谈焦点——关于书籍出版方面的相关问题；牛群与冯巩合说的相声《多与少》针对当前报刊出版业的诸多怪异现象进行了讽刺，捧腹之余值得深思。

文艺为什么能春色满圆呢？话剧《旯旮胡同》中的两位主要演员，在晚会上介绍了江泽民等中央领导同志亲临剧场看戏和接见剧院人员的动人情景，从中可以悟出，大好的文艺形势得益于党中央的正确领导和亲切关怀。当然，也与广大文艺工作者自身的孜孜不倦的追求和不懈努力分不开。“五个一工程”带动和促进全社会精神产品的全面繁荣和健康发展。

由广播电影电视部设立并委托中国电视艺术委员会等单位主办的全国性电视文艺“星光奖”，从 1987 年开始进行首届评奖活动，5 月 30 日举行颁奖仪式。自此每年都举办一次，到 1990 年第四届起正式被确定为国家级政府奖。这个奖规模大，内容丰富，仅第十届“星光奖”共设有十大部类 171 项，其中有：1、综艺节目类；2、电视文艺专题节目类；3、电视音乐节目类；4、电视歌舞节目类；5、电视戏曲节目类；6、电视曲艺杂技节目类；7、电视戏剧小品类；8、单项奖类；9、优秀栏目类；10、单项提名奖类。由于综艺节目属于大型节目又分为 65 分钟，以上和 65 分钟，以下两种。设奖项有：特别奖、一等奖、二等奖、三等奖；同时分为中直组和地方组评定。

此外，电视音乐节目类、电视歌舞节目类、电视戏曲节目类、电视曲艺杂技节目类也分中直组和地方组进行评定。在单项奖中包括：优秀撰稿、优秀导演、优秀摄像、优秀音乐、优秀化

妆、优秀美术、优秀编辑、优秀主持人各项。

设置“星光奖”其宗旨在于繁荣电视文艺创作，提高电视文艺节目质量，办好电视文艺专栏，丰富电视屏幕等。每年举行一次评奖活动，也是检阅一年来电视文艺创作的成果，总结经验推动创作，从“星光奖”设置以来，我国的电视文艺进入了空前繁荣的大好时期，以春节晚会为代表的大型综合性文艺节目充分显示实力；各类文艺栏目不断变化更新；各种大型文艺电视竞赛活动日益丰富多彩；新的节目形式层出不穷，先进的技术传播带来新观念、新手法和新的艺术形式为电视文艺注入生机；评奖、研讨促进了电视文艺的全方位发展、成熟。十多年来，电视文艺工作者在电视文艺这块园地上年复一年地辛勤耕耘，奉献出累累硕果。“星光奖”评选活动，不仅记录下他们攀登高峰的足迹，而且也记录下他们不断前进的步伐。“星光奖”最能肯定电视文艺工作者的辛勤劳动和艺术业绩，领奖晚会也是电视文艺工作者的盛大庆祝活动，就如第十届颁奖晚会主题歌《今夜星光灿烂》所唱：

“看那明亮的星辰，又汇成浩瀚的银河。星光呀星光，共有的星光，星光下我们曾艰难地跋涉，这颗是你，那颗是我，每一颗都在默然地闪烁，我们献出辛勤的汗水，繁星才这样光芒四射。

看那明亮明亮的星辰，又汇成浩瀚的银河，星光呀星光，永远的星光，星光下我们向新世纪开拓，你捧出一颗，我捧出一颗，每一颗都在辉映着生活，只要心中有这片星光，我们的事业就无限广阔。”

中国电视艺术家协会为遵照江泽民总书记“德艺双馨，继往开来”的指示，从 1998 年起，推出每两年举行一次“百佳电视艺术家”表彰活动。目的是为了倡导良好职业道德，加强行业自律，是推动电视艺术队伍建设的重要举措。在电视艺术界形成讲

艺德、树正气、出人才、出精品的良好风尚。为纪念毛泽东主席《在延安文艺座谈会上的讲话》发表56周年，由中国电视艺术家协会与中央电视台联合主办了《以电视的名义——首届“德艺双馨”全国百佳电视艺术工作者颁奖晚会》于5月23日向全国观众作现场直播。这是对全国电视文艺工作者首次颁发的个人荣誉称号，也是我国电视文艺界的一次盛会。

晚会以歌舞《开机了》为序，拉开了帷幕。接着是男女声独唱《总想走进你心里》、《为我们的今天喝彩》，通过主持人访谈，张绍林、邓在军、陈佩英、武志荣等几位著名导演回顾了中国电视文艺所走过的风风雨雨并倾吐了他们的心声。此外，还有影视演员与歌唱演员联袂演唱的根据中国四大名著改编的电视剧主题歌；相声演员表演的群口相声《有话直说》善意地讽刺了晚会中存在的问题。由几位节目主持人表演的小品《直播之前》，展现出电视人事业与情感的矛盾纠葛。晚会以彭丽媛演唱的一曲《掌声与喝彩》将晚会推向高潮。

第二节　春节联欢晚会

春节联欢晚会是一种特别的综合文艺节目，它自身存在着独特的品格，我们单独把它列为一节进行阐述以示区别。

千百年来，春节已成为华夏子孙、全球华人生活中最为隆重、最为盛大的传统节日，它是团聚、欢乐、喜庆、祥和的象征。改革开放以来，随着国家日益繁荣富强、电子技术的飞速发展和人民生活的日益提高，电视已进入千家万户。1983年首次创办的春节联欢晚会，是时代发展的需要，是电视文艺发展的必然，也是电视介入民俗、融入民情、表述民意、展示民风的产物。迄今为止，中央电视台一年一度的春节联欢晚会已历时十几届。它以播出时间最长、演出规模最大、创编人员最多，收视率

最高、传播面最广而被誉为电视文艺之最。

探讨和研究春节晚会的艺术规律和创作特性，是我们电视人的职责。纵观中央台16年的联欢晚会，可以归纳出如下特点：主题明确、格调高雅；异彩纷呈，雅俗共赏；气势恢弘、张弛有致；锐意创新，奋力前行。

一、主题明确　格调高雅

除夕之夜，万众欢腾，万家团圆，在喜庆祥和、举家欢聚的佳节，大家共同分享中央台端出的丰盛的精神年夜饭——春节联欢晚会。它和包饺子、贴春联一起，成为中国人民过大年新民俗，是一道不可或缺的亮丽风景线。

（一）盛大庆典　定位准确

春节，作为中华民族最富凝聚力、亲和力的礼仪，溶进了民族精神，显示出超常的生命力，是具有多种功能的盛大庆典。电视文艺编导站在民族化与现代化交叉的制高点上，紧紧抓住春节特性，推出供神州同看、老少同乐的具有民族特色又有时代精神的巨型联欢晚会。历经十几年的发展变化、艰辛经营，为其确立了鲜明的主题。

“立主脑”，是美学家对艺术创作的要求。电视文艺晚会同样要有明确的主题，才能顺理成章地进行整体设计，确立风格色彩，遴选节目演员。换句话说，主题，就是一台晚会的灵魂，每年春节晚会的主题选择，首先着眼于观众在春节特定条件下的审美意识、心理需求和收视习惯。喜庆、团圆、期盼是全民族深层的、普遍的节日心态，是炎黄子孙亘古不变的希望，也是历年联欢晚会的主题。

在春节晚会的总体构思中，既要考虑如何艺术地展现春节特定的文化内涵，又要突出时代精神、民族特色，把握正确导向，才能为晚会制定正确、鲜明的主题。确立主题时，编导不但要注重题材的文化属性和艺术风格，而且要明确晚会的政治属性和社

会效应，才能赋予节日文化以丰富内涵和思想意蕴。成功的春节联欢晚会，都能准确把握时代脉搏，全局统观社会走向。深入理解中央精神，努力挖掘文化底蕴，适应观众审美要求，反映大众收视心态，才能真正找到晚会灵魂之所在。

我们从历届春节晚会的主题中，可以寻找出带规律性的东西，得到某些启示。

1983 年——1998 年春节晚会一览表

时　序	导　　演	主　　题
1983 年	黄一鹤、邓在军	团结、欢乐、希望
1984 年	黄一鹤、张淑芬	爱国、统一、团结
1985 年	黄一鹤	团结、奋进、活泼、欢快
1986 年	黄一鹤	团结、奋进、欢快、多彩
1987 年	邓在军	团结、向上、喜庆、火红
1988 年	邓在军	欢乐、团结、奋进
1989 年	赵安、张晓海	团结、欢乐、向上
1990 年	黄一鹤	团结、欢乐、祥和
1991 年	赵　安	团结、欢乐、多彩
1992 年	赵　安	团结、欢乐、祥和
1993 年	张子扬	欢乐、祥和、自豪、向上
1994 年	郎　昆	团结、自尊、奋进、企盼
1995 手	赵　安	祥和、欢乐、亲切、温馨
1996 年	张晓海	欢乐、祥和、凝聚、振奋、辉煌
1997 年	袁德旺	团结、奋进、自豪的中国人
1998 年	孟　欣	中华民族春节大团圆， 万众一心迈向新世纪。

春节晚会的主题定位是否准确、到位，直接影响到整台晚会

的得失成败。例如1984年，中央提出对香港、澳门实行一国两制的构想，引起世界舆论的极大关注，当年晚会以“爱国、统一、团结”为主题，表达了时代的最强音。晚会首次邀请香港演员陈思思、奚秀兰、张明敏等参加主持和演唱，还特邀从台湾归来的黄植诚、李大维、黄阿原参加晚会，真正体现了晚会主题的构想。张明敏一曲《我的中国心》酣畅淋漓地表达了海外同胞身居他乡可心向祖国、身着洋装仍是一颗滚烫的中国心的赤子情怀。《我的中国心》奏响时代主旋律，一夜之间飞遍大江南北，收到强烈的艺术效应和社会效应。

1984年春节晚会，围绕主题选编出一个个精彩节目：奚秀兰的《阿里山姑娘》、毛阿敏的《思念》、李谷一的《难忘今宵》都声情并茂，牵动着亿万观众的兴奋点，这些歌曲，环环相扣，强有力地渲染烘托了主题。当年晚会，获得了亿人争睹、万人空巷的极大轰动。

历届春节晚会，大都因主题明确，符合国情、民情、乡情，体现出家庭团聚、民族凝聚、炎黄子孙汇聚的情境，受到海内外观众的格外关注和欢迎。民族的优秀传统文化精神，是春节晚会的艺术生命，编导以此为出发点，把盛大庆典装点得分外妖娆、声色俱美又颇具分量，确实为千家万户端出了精神会餐的佳肴美馔。

民族性与时代性的结合，才能真正体现90年代的民族精神和民族气魄。团结统一是全民族的共同心愿。1997年，正值香港回归与十五大召开，春节晚会的主题就更具时代特色和象征意义。高亢激越的主题曲《手挽手，心连心》巧妙机智地点明了“团结、奋进，自豪的中国人”的主题。富有感召力的歌曲，拨动了亿万观众的心弦，倾吐了全国人民盼回归的心声，晚会洋溢着时代气息，深刻精到地反映了现实生活。大气磅礴的《公元一九九七》的演唱，浓墨重彩地再现了中国人对香港回归的热切期

盼和深情呼唤。纪实专题《三趟列车》道出了血浓于水的骨肉情谊。《春天的故事》则热情赞颂改革开放和社会主义建设的丰功伟绩以及邓小平的卓著功勋。晚会的节目布局安排，紧紧围绕主题运转，表现出导演的匠心。

一台优秀的春节晚会，既要展示国泰民安的欢乐喜庆，又要表达中国人的自尊、自强、自豪的民族情怀，还要展现改革开放的时代风貌，才能有较高的艺术品格。因此，熔艺术性、时代性、纪实性于一炉的节目，就独具震撼力和冲击力。

春节晚会成功与否，首先取决于主题确定后，能否将思想性与艺术性融为一体。16 届的晚会实践证明，凡是准确体现主题的就成功，反之，则失败。如 1985 年的晚会，虽然也制定了主题，但由于指导思想失误和组织失控，有“离向”、“离轨”和贪大求全倾向，即使有不少好节目，但仍无法挽回晚会大滑坡的局面。

一台大型综艺晚会，不仅要娱乐观众，满足观众，更重要的是在精神上给他们更高、更新的享受，让他们从中受到启迪与感悟。

在历届春节晚会上，以真人真事为基础加工、浓缩而成的有浓烈纪实色彩的节目，往往一经艺术化处理，与晚会主题相应相和，并与其他文艺节目有机地结合在一起，给人格外的兴趣和情趣，收到理想的视听效果。1994 年“马家军”长跑健将王军霞在现场一席肺腑之言和教练马俊仁的叙述，使观众看到“马家军”辉煌成就背后的艰辛与汗水。现场大屏幕展示出一幅幅体育健儿为国拼搏的动人画面，动情地记录了他们为国家、为民族做出的贡献。当观众的激情被调动起来时，一曲《无悔的选择》悠然而起，锦上添花地升华了“马家军”和全国运动员为国争光、奋勇拼搏的无怨无悔的精神境界。

当年的春节晚会，独出心裁地推出纪实节目《全家福》，同

样有较高品位。记者徐永福拍摄的山乡农村叶根土一家4张不同年代的全家合影，就像一面面镜子，映照出中国农民从贫穷走向富裕的历程；一帧帧全家福，就是共和国成长发展的历史见证。现场精彩的采访和主持人声情并茂又富有哲理的解说，把纪实节目的内涵用浓烈的艺术语言表达出来，满足了观众的信息、情感和审美需求。

这类艺术化了的纪实性节目，在春节晚会上屡获成功。究其原因，因其带有鲜明的时代特色，又摒弃了说教的陈词，非常真实可信，又将“瞬间的把握和逼真的纪实美”展露无遗。如1989年晚会，聂卫平姐姐聂珊珊和她的保姆被请进演播室，当场讲述了聂家小保姆治病的动人事实，这真人真事、真情真景引起观众的认同和共鸣。紧随其后，一曲《爱的奉献》画龙点睛地道出人间自有真情在的美好情境。此节目真正达到生活纪实与艺术审美和谐统一的高度。

上述成功的例证，都说明主题确定后，整台晚会才能有章法、有节奏、有内涵，编导才能依此确立晚会的基本框架和风格。

（二）格调高雅　注重品位

春节晚会如何把握总体基调，是其成败之关键。基调，原指音乐作品中主要之调、基本之音，现引申为作品的主要精神或基本观点。总基调的设立，就像盖一幢房子，要有总体设计、布局、风格、环境气氛。当晚会主题确定之后，必须根据春节的特有的文化属性和观众特定情境的观赏心态，来确定其基调。

富有民族传统特色的春节，是传统文化积淀、发展的仪式化的社会活动。春节期间，人们走亲访友，互道一年的收获，互庆一年的成就，热情表述善良美好的祝愿，相互传递真挚友好的亲情、友情，共同祝福充满希望的明天。这是具有浓郁情感化、理想化的最喜庆的节日，“欢快、喜庆、团聚、祈盼”成为春节文

化的基本特征，这也是联欢晚会的总基调。

除夕之夜，观众处于兴奋的观赏氛围中，必然要求联欢晚会有更浓烈的吉庆欢乐气氛，更浓郁的感情色彩，更精彩的节目内容，更快速变化的节奏，更多更美的创新之举。这种期望值过高的亢奋心理，浸透出浓浓的节日文化气息和文化意义。这就要求春节联欢晚会与节日文化现象相对应，办成讲究品位、注重格调、视听兼备的高水平晚会。

格调高雅，是历届春节晚会共同追求的目标。格调，是“艺术作品所具有的美学品格和思想情调，是艺术家艺术造诣、文化修养、审美理想和思想情操在作品中的总汇体现”①。当然，春节晚会的格调是否高雅，首先取决于整台晚会的编创定位和编导的生活、艺术功底，以及真善美与假恶丑的准确判断。

春节联欢晚会，形成其独特的文化现象，使其魅力长存。除夕之夜，每个家庭都以伦理和亲情作为送旧迎新的核心和纽带，将饮食与娱乐结合在一起，创造出一种亲密无间、融洽和谐，欢乐温馨的节日文化氛围。它又与热烈、庆典的社会氛围和团聚甜美的家庭氛围有一种默契的相对应关系，形成独有的文化现象。

春节晚会的文化意义，表现在整台晚会的艺术作品所呈现出来的民族价值、生命意义和情感意义。晚会的节目，增强了文化意识的思考，以弘扬民族文化为己任。编导们千方百计开掘出民族传统文化瑰宝的艺术光彩。1991 年晚会就鲜明地体现出编导的文化意识，把具有不同民族特色的藏族、维吾尔族、佤族、朝鲜族、蒙古族、苗族、彝族、高山族、回族、羌族的歌舞，融汇贯通，组成《祝酒请茶大拜年》；又把具有不同地域特色的戏曲：豫剧、黄梅戏、京剧、锡剧、越剧融进《少儿戏曲联唱》之中；将苏州评弹、冬不拉演唱、小提琴齐奏、马头琴演奏等有浓郁地

① 《艺术百科全书》第 266 页，知识出版社 1993 年版。

方色彩的演奏连缀在一起……这些节目异彩纷呈，格调高雅，新鲜活泼，既有民族风格，又有文化意味，受到观众欢迎。

春节联欢晚会是大众关注的焦点，又是我国政治、经济、道德、民情与电视文艺联姻最直接、最完美的聚光点。电视文化，是全民族文化的集中反映，它有相当强劲的渗透力和扩散力。既是社会文化的侧影，又赋予社会文化新的光彩和新的生命。可以说，春节联欢晚会就是电视文化的“大检阅”。它反映出来的电视文化意识，是家庭文化的延伸，社会文化的浓缩，民族文化的再现，也是现代文化的折射。总之，它是一年一度的电视文艺精品荟萃，正如洪民生所说，春节晚会具有五味：即中国味、民族味、地方味、艺术味、电视味。同时，它又具有多姿多彩的集锦风格。集锦风格，是典型的电视文化现象。它的特点是兼收并蓄、古今贯通、雅俗共赏，是文化品味、美学创新与多种艺术形式的溶汇、兼容的大拼盘式的荟萃。

春节晚会的文化意蕴，还表现在它代表着希冀、生命力和转机。它融民俗、民情、民意、民风于一炉，表达出乐观进取、蓬勃向上、欣欣向荣的生命力和爆发力。老百姓辛苦忙碌了一年，在除夕，尽情享受生活的甜美，开怀品尝艺术的芬芳，当然愿意喜上加喜、乐中添乐。此时，一台品位高雅，格调清新、欢腾火爆的联欢晚会应运而生，能满足观众的心理需求和审美愉悦。这种精神调节、精神享受，也是人的生存之必需，也是生存意义和生存品质的补充和提升，所以春节晚会才能长存荧屏。

春节联欢晚会，丰富了视屏的文化景观。它是社会文化的屏幕化，也是社会文化的集中和放大。同时，它又在社会文化的大环境中发展、完善。在历年的播出进程中，在民族化与现代化的碰撞、交融中日臻成熟，成为电视文化光彩夺目的一页。

二、异彩纷呈　雅俗共赏

电视文艺兼容、综合了视听艺术的各种功能，显示出其独特

的魅力。春节联欢晚会，作为电视文艺的骄子，以巨型综艺的形态，每年奉献给观众最精彩、最优秀的各式各样的文艺节目，产生巨大的影响。编导们绞尽脑汁，拿了看家本领，将晚会办得异彩纷呈、精品迭出，尽可能照顾到老、中、青、少不同年龄层次，工、农、商、学、兵各行各业，真正让全国百姓老少同乐，亿万观众雅俗共赏，五洲大地华人争看。

内涵丰富，则是晚会好看、耐看、大家爱看的主要原因。例如 1994 年晚会，将思想性融汇到"寓教于乐"、"寓庄于谐"的总体构思中，显示出内容丰富、形式多样、综合性强的艺术特色。它包容了 90 年代千姿百态的现实生活映像：改革开放的主潮，民族精神的弘扬，海外游子的思乡，既有反映山乡巨变、唤起思乡之情的《越洋电话》和象征人民生活富足引发饺子、窝头之争的小品《包饺子》；又有反映军营火热生活的嘹亮军歌《一二三四歌》、表达对祖国深情眷恋的独唱《长城长》、展现城市崭新风貌的通俗歌曲《城市面孔》；还有表现海外留学生情怀的综艺节目《游子归》，真是异彩纷呈、内涵丰富。纵观 16 年的春节晚会，除可以看出其有极鲜明的民族化走向外，综合性、参与性、喜剧化也是突出的特点。

（一）综合化

当前，世界正走向综合、兼容，综合是时代发展趋势。电视，是综合性最强的艺术。春节晚会的综合化、多样性表现如下：

1、它充分表现出电视文艺的艺术特点，采百家艺术之长为我所用。又充分发挥电视视听手段的魅力，调动声、光、色、画等视听元素，构成最佳传播效果。同时，它又极大地丰富自己的艺术表现力，将新闻的纪实性、戏剧的情节性、诗歌的抒情性、曲艺的诙谐性、时装的华丽性、武术的竞争性、杂技的惊险性，统统拿来，加以筛选、取舍、运用，为表现主题服务。

2、节目形态可以多种多样、千变万化、千姿百态。晚会主体由三大支柱组成：歌舞、小品、相声，但又兼容了戏曲、曲艺、杂技、魔术、谜语、速算、武术、游戏、气功、绝活、时装表演等等形式。特别是对“非艺术”节目的改造加工，是每年春节晚会的重头戏。编导努力挖掘一切艺术与非艺术节目的潜力，博采众长、融会贯通，创造出“大拼盘”、“大杂拌”式的丰富多采的形式。这种晚会形式，以宽阔的包容量，涵盖传统文化和现代文化，又和其他艺术形式交织、融合、反串、辉映，推陈出新，永远富有生命力和新鲜感。

3、整台晚会在雅俗共赏的前提下，熔娱乐性、观赏性、知识性、趣味性于一炉，又兼具教育功能、审美功能和传递信息的功能。让观众在情、理、趣等方面得到陶冶。

大容量、大信息量是春节晚会之特色。历年来新创编的大联唱、大联奏、大联舞，最大限度地发挥各类节目的综合效应，令人耳目一新。1995 年晚会推出的《’94 新生代》、《歌坛三帅哥》、《歌坛三甜妹》就富有激情，动感十足。1996 年晚会上的歌舞综合节目，照顾了不同年龄层次观众的审美心理：有少儿歌舞组合《童心童趣》、流行歌曲组合《’95 流行风》。民歌组合《乡风乡韵》、爱情歌曲组合《欢歌恋曲》等，还有京剧名家名段荟萃《行云流水》和新颖独到的地方戏曲集锦《三洞房》，令观众大饱耳福、眼福。特别是《三洞房》，选材新鲜有趣，包装巧妙幽默，加之赵忠祥、倪萍的客串演出，满台生辉，使洞房花烛的喜庆热烈与晚会的风格，完美地结合在一起，使观众熟悉的旧作焕发出鲜活的艺术魅力。当然，各种形式的节目组合的标准，切忌生硬、生涩，力求圆熟、顺畅，给观众行云流水般的舒畅之感。否则，老调重弹就毫无新意了。

（二）参与性

成功的春节晚会，都特别注意研究观众心理，努力调动大家

的参与热情。通过观众参与来加强屏幕内外的情绪呼应，进而建立信息反馈渠道。早在1983年和1984年春节晚会开办初期。就设置了电话点播节目、猜谜语等，让荧屏前的观众与主会场有沟通、联络，达到内外呼应、直接（或间接）交流、四海同欢、普天同庆的效果。春节晚会的直播形式，造就了全国最广泛的群众参与热。

要真正调动观众的参与，正如国外传播学者所说的“深度涉入”，就必须首先了解和熟悉观众审美心理的趋同性，即审美趣味的时代性、民族性、普遍性；同时也要知晓他们欣赏趣味的差异性、特殊性，还要深入研究二者之间互依互存、互相渗透、互相转化的关系，才能把握审美心理的共性和个性。电视传播的家庭性、开放性，决定了春节晚会的介入性、参与性的审美特征。

春节联欢晚会为了加强参与性，强化晚会的传播功能和渗透力，采用主持人形式，让传者与受众“面对面”直接进行交流，尽量缩短与观众的距离，努力追求双向情感对应，让观众产生身临其境的感觉，增添亲切感、亲近感。电视机前的观众，则通过主持人的纽带，紧紧与现场连接起来，也介入到节目情境中去，获得异样的情感收获和特殊的审美情趣，收到意想不到的审美快乐。如历年的晚会，大都采用茶座式，现场气氛热烈欢快，感染力强，形成与观众交流的最佳状态，取得情绪与气氛上同步，突出了晚会的联欢性、参与性。

“感人心者，莫先乎情”（白居易语）。除夕之夜是团圆之夜，人们的心灵沟通与情感交流比平日更集中、更强烈，就要求晚会特别注重有浓烈的动情之笔。抓动情点，是充分调动观众参与的最佳手段。联欢晚会除了要有异彩纷呈的节目让观众目不暇接、全身心投入观看外，灵活机动地调整晚会的感情色彩，抓动情点，也是其成败之关键。1983年春节晚会，刘晓庆因多年未能归蜀探亲，这次又因参加演出误了行期，因此在晚会上表达了思

亲之情，以慰藉团圆夜翘首盼儿归的老母。她即兴式的拜年，却打动了台前、屏前的观众，引起巨大反响。企盼团圆是亿万人民的心声，节目符合众望民情，引起观众共鸣，被誉为春节晚会有人情味的佳作。

“情者文之经，理者辞之纬；经正而后纬成，理定而后辞畅，此立文之本源”（刘勰语）。如何拨动观众最敏感的情感之弦，使晚会在欢乐的主调上，添上跌宕多姿的感情色彩，既增强了感染力、凝聚力、亲和力，使晚会现场与荧屏观众情相通、心相连、兴相随，同时又要深化主题，提高节日晚会的文化内涵。如1984年李大维演唱的歌曲《默默地祝福你》，深情地表达了对台湾亲人的思念；1986年解放军战士杨晟和演员于民刚的婚礼，是一曲人间最美的爱情赞美诗，令人荡气回肠；1987年战斗英雄徐良和王虹共同演唱的《血染的风采》，激发大家对军人的崇敬之情；费翔演唱的《故乡的云》勾起了海外游子的思乡情怀；1988年台湾歌星潘安邦演唱《外婆的澎湖湾》时，走下舞台与来自台湾而留居大陆的老兵热烈拥抱。这一切都对观众产生了强烈的情感撞击与激荡。

过春节的内容，不仅仅是热闹与欢乐，更重要的是一种情感的凝聚，其间包蕴了浓郁的人间至情——思亲情与爱国情。只有如此，才能引发观众真善美情感的共鸣与共震。1995年《看看母亲河》，提取了整条黄河水域从源头到汇海处各地的水样，组成黄河“九曲十八弯”的图案，最后，把珍贵的黄河水样送给台湾人民。这一点睛之笔，意味着两岸的同胞血浓于水的骨肉深情。紧接着自然地引出董文华演唱的《不朽的黄河》，承上启下，浑然一体，使情感得以升华。

情感的交流，动情点的抓取，都必须建立在真诚的基础上，才能展示出晚会的独特品格。“真诚，只有最大的真诚，才能把人引向崇高”（罗曼·罗兰语）。春节晚会重视传者与受者的情感

交流，充分发挥情感因素的魅力，是值得称道的。当然，如果是矫情、伪情、煽情，则另当别论。

（三）喜剧化

春节晚会的喜剧化，具有特别重要的意义：从某种意义上讲，春节的本质就是喜庆，因此晚会首先必然体现喜庆、欢乐的原则。传统佳节的庆典礼仪——春节联欢晚会，以欢乐、团圆、希望为主旨，以喜剧风格为基本形态，以小品、相声及热烈欢腾的高质量歌舞为基本元素，构成晚会的娱乐性、谐趣性，发挥和渲染其喜剧化的走向，以适应民族特殊的节日审美情趣。中央台每年除夕播出的充满欢声笑语的晚会，并非只注重其娱乐性，而是通过娱乐，让人们在笑声中告别昨天，憧憬未来；在笑声中鞭挞邪恶，弘扬正气；在欢乐中展示成就，得到鼓舞。

为了突出晚会的喜剧风格，编导们努力创作既有思想内涵，又能给百姓带来轻松愉快的相声小品节目。历年来，相声作品佳作迭出，如1984年的《宇宙牌香烟》、1986年的《虎年谈虎》、1987年的《虎口遐想》、1988年《巧立名目》、1996年的《其实你不懂我的心》等，都体现出“寓庄于谐”、雅俗共赏的艺术准则。1997年的晚会，欢乐开怀的喜剧效果可谓发挥得淋漓尽致。小品《红高粱模特队》大胆夸张的表演，令人捧腹大笑又大开眼界。幽默诙谐、妙趣横生的小品，反映了农村的新鲜事，浓得化不开的乡土气息和生活气息扑面而来；赵本山性格化的风趣夸张的演技相当到位，赢得满堂喝彩。这些节目并未停留在浅层次的单纯娱乐上，而是引人深思，耐人寻味，做到源于生活又高于生活，使观众笑在情理之中，意料之外。

小品，近年来异军突起，成为春节晚会喜剧化的代表。它的优秀之作，通俗活泼，短小精悍，而且贴近生活，纪实性强，大都能做到俗中见雅，戏而不谑，笑中有思，笑中有品，因而能常留观众之中。如《产房门前》、《英雄母亲的一天》、《如此包装》、

《打工奇遇》、《三鞭子》、《鞋钉》等。其中最令人难忘的则是1994年播出的《打“扑克”》。它立意新颖、构思巧妙，借当前社会流行的“名片”来揭示大千世界的怪诞无稽，直面人生，切中时弊，真是“小小一张牌，社会大舞台”。小品妙语连珠，包袱迭出，承载了丰厚的社会内容。这类佳构，将晚会的喜剧性、诙谐性、幽默性引入深层次的理性思维和审美境界，让观众在笑声中感悟人生，鞭挞丑恶，使人振聋发聩，催人积极向上。

相声小品在春节晚会中有不可代替的作用。它最能体现雅俗共赏的美学原则。真正高水平的小品，应在幽默机智的反讽中，体现对现实的忧患与批判，从而贴近百姓，并准确地把握生活本质。可近年来，小品创作日渐滑坡，究其原因，那些出奇制胜，构思巧妙的精品少了，而故弄玄虚，华而不实的段子多了；有深度和高度的作品少了，浅薄俗气、以噱头取悦观众的作品多了；创作者深入生活、开掘生活的少了；闭门造车、浮华虚夸的多了，凡此种种，因而导致小品的被冷落。如果剧作者对现实生活没有理性的分析和取舍，没有深刻的剖析和透视，要挽回小品创作的颓势，是于事无补的。

雅俗共赏、万民同乐是春节晚会的主要特征，也是其选择节目的标准。雅与俗是相对而言、并立存在，不能相互取代的。他们各自有独立存在的价值，以满足现代社会不同层次、不同群体的观众的多元收视需求。雅的作品，比较重视审美功能与教育功能；俗者则属于大众阶层，重视节目的娱乐功能与消闲功能。春节晚会应体现雅俗共赏、雅中有俗、俗中有雅、化俗为雅、雅俗兼容的创作原则，不追雅避俗或以俗代雅，才能受到大多数百姓欢迎。春节晚会应尽力摒弃平庸、低俗、粗俗和庸俗之作，寻找使雅者见雅、俗者见俗，雅俗交溶的汇合点。

一台晚会要真正做到雅俗共赏、老少咸宜，编导需在节目编排上下苦功夫寻找突破口。如1997年晚会，丰富多彩、群星灿

烂的歌舞组合就奇巧、机妙，获得好评。其中既有充满活力，虎虎生风的歌组合《青春季节》、《激光唱盘》；又有历久不衰、光彩照人的“老唱片”；还有顶尖歌唱家的精彩演唱，形成流光溢彩的美妙视听世界。戏曲节目也多姿多彩，京剧名家名段《流派纷呈》、少儿京剧《菊坛新蕊》和地方戏曲《戏苑飘香》，让观众各取所需，不论男女老少都能找到自己爱看爱听的好歌、好戏。

面对亿万观众的春节联欢晚会，为了取得更好的收视效应，采取适度的雅俗分赏的办法，根据观众欣赏趣味的差异性，做到各得其所、各有所需。中央台自 1994 年始，在第二套节目中创办了“戏曲春节晚会”，在第三套节目开办“歌舞晚会”。又于 1996 年在第四套节目中开办“海外华人春节联欢晚会”。这样，既达到观众分流分赏的目的，又让各类艺术品种大展其能，形成视屏百花开放、异彩纷呈、赏心悦目的局面，以满足多元社会观众多维的审美需求。同时，还能展开分屏竞争，让观众在比较、鉴别不同频道节目中，在开放、宽松、自由的收视环境中，去判定精粗优劣，决定取舍。

三、气势恢弘　张弛有致

被誉为华人世界的喜庆大典的春节联欢晚会，气势恢弘、张弛有致，是其最鲜明活跃又最具生命力的艺术特色。

（一）规模宏大，视听一流

每年的春节晚会，“必须呈献给人们五彩缤纷的色调，跌宕起伏的欢笑，使除夕之夜充满特有的欢乐。无论节目内容、表演形式、表现手段、音响处理、环境设置，均须造成这种特有的气氛”。[①] 晚会的节目挑选，都是当年中国电视文艺档次最高、代表性最强又为观众喜闻乐见的精品，可以称之为名作荟萃，明星云集，新人迭出。全台上下，领导、编导都共同出谋划策，同心

---

① 赵安、张晓海：《导演阐述》。

同德，竭尽全力给亿万观众奉献出一台规模盛大、视听一流的高水平晚会。为此，他们特别注重整台晚会的艺术架构。

“‘作乐府亦有法，曰凤头、猪肚、豹尾六字是也’。大概起要美丽，中要浩荡，结要响亮。尤贵首尾贯穿，意思清新”。每年的晚会，都特别注重开场戏，用浓墨重彩来渲染喜庆欢乐，用大开大合的手笔来营造热烈欢腾的节日氛围，让晚会一开头就掀起高潮，一开局就扣人心弦。如 1984 年晚会，以欢快的舞蹈，热情的联唱和特技画面，快节奏、快速度地传递兴奋点和节日情。1987 年晚会序曲中的《安塞腰鼓》更是震撼人心、激荡观众。1997 年开场歌舞《大团圆》的劲歌热舞，气势不凡，犹如响鼓重槌，先声夺人，敲出了浓浓的过年味和人情味。

1996 年的春节晚会着力于气氛的营造，气势的渲染。开场舞蹈《千秋万岁过大年》，在十二生肖的琅琅诵声中推出，既烘托出浓烈的“过年啦……”的节日气氛，又洋溢着传统文化的韵味。演出现场旌旗飞舞，鼓号齐鸣，表现出一派盛世同歌、普天同庆、万民同乐的壮观气势。一幅“选大吕黄钟奏中华开泰运，得良辰美景节逢春雨照祺星”的对联从天而降，把中华大地过春节的传统习俗与当今改革开放的国泰民安和谐地交汇在一起，表达出喜庆欢乐的民风民情和时代风貌。少年民俗舞蹈《金钹响鼓送除夕》，钹声震天，鼓声动地，在威风十足的盘鼓声中人们送走鸡年除夕，在顽皮俏丽的金钹声中喜迎狗年新春。晚会开端的恢弘气势、壮观场面，给观众以强烈的视听冲击力。

要创造视听一流的晚会传播效应，就必须充分调动电视艺术的电视化手段，以其独特的声、光、色、画、运动等特性，去营造独具一格的视听世界。晚会中深入开掘电视特性，用浓缩、提炼、改革等多种手段，把节目编排得更富新鲜感、形象感、节奏感。如 1989 年的《杨丽萍舞蹈集锦》，由四个片断压缩加工而成，通过多角度的精心拍摄和电视特技处理，浓缩、精炼地展现

出她精美高雅、超凡脱俗的舞姿，并配以光、色、音乐，使之成为赏心悦目、美不胜收的节目。这些内容丰富、节奏快捷、形神兼备的节目，以娱大众之耳目，陶冶性情，提高审美情趣。此类新意盎然的节目历年可见，如1990年的《洞房花烛夜》，融笔、墨、诗、书于戏曲小品中，打开了一扇崭新又多彩的视听窗户。

春节联欢晚会为拓展观众视野，提高总体水平，构成最佳屏幕效果，努力在电视化上做文章。1988年开始尝试主会场外分设分会场的做法，部分节目采取双向传递，千里对话，使观众同时观赏到黑龙江健儿在冰天雪地里冬泳、广州花团锦簇的花市、四川各式各样的风味小吃。观众一睹各地风采、风光、风情，大开眼界、大饱眼福。1993年，首次与港、台、新加坡电视机构合作，通过卫星传递的贺岁节目，充分体现出电视的开放性，让观众得到"天涯共此时"的视听满足。1996年，采用电视高科技手段，实施了北京、上海、西安三地互传共演直播的新颖形式，展现出京、沪、秦三地同演一台戏、同唱一支歌的空前盛况，既拓展了现场直播的时空，又扩充了晚会的艺术信息量、社会信息量，给观众以色彩斑斓、纵横交错又富于变幻的艺术享受。

1998年春节联欢晚会更是给人耳目一新的感觉。晚会将演播现场从往年的1000平方米的演播室，搬进中央台新建的圆楼内墙环绕的2000平方米大型演播厅。演出区域高度和面积都翻了一番，观众席猛增至1500人，大大拓展了有效空间，不但营造了恢弘壮观的气势，而且增强了晚会的联欢性和参与性。整台晚会的舞美、灯光、服装、道具、化妆都有突破，既富丽堂皇、气度非凡，又热烈欢快、温馨感人；既表现出浓郁的民族气息、春节气息，又有鲜明的现代感、时代感，赢得亿万观众好评，收

视率高达61．82％[1]。

电视是综合艺术。一台春节晚会的成败固然取决于主题的制定，基调的确定，格局的合理，但其他条件，如电子技术、特技动画、录音音响、舞美设计、灯光造型、摄影构图、镜头运动、化妆艺术、服装道具、片头设计等等也起到举足轻重的作用。它们各司其职，各展其能，又通力合作，融汇贯通，在有限的舞台空间，创造出无限的表演空间，创造出视听一流的晚会效应。一台春节晚会是巨型的系统工程，它的成功同样离不开台本撰写、主持风格、制片剧务、前台后勤，而这一切的水平表现，又决定于编导水平的高低。总之，春节晚会是集体的智慧结晶。是电视艺术综合化的展现。

（二）高潮迭起，张弛有致

气氛的营造，气势的渲染，节奏的安排，是晚会导演的重头戏。“我们在编排节目的过程中，力求整个节目是一首抒情的赞歌，一篇叙事的报告文学；既有‘贵州茅台’的火爆浓烈，又有洋河大曲的清纯淡雅，更具西北‘红高粱’的泥土芳香。在节目与节目的衔接上，则力求紧凑、自然、真实、流畅，加强内在联系，在欢歌笑语中，不断把晚会推向高潮”。[2]

节奏的把握，是导演艺术功力高下之标尺。晚会的节奏过于急促快速，张扬过度，会使观众应接不暇、高度紧张而导致情绪烦躁；节奏过于松散疲沓，张弛失度，就形成拖拉乏味，败坏观赏者兴味。成功的晚会一定讲究布局安排的张弛有致、疏密相间，才能抓住观众。1994年晚会在节奏处理上有独到之处：既突出奔腾热烈的风格，又有诗情画意的妙笔，使整个晚会错落起伏，张弛适度。舞蹈《追日》和《春梦》就是风格迥异又有异曲

①　《电视研究》1998年1期。

②　赵安、张晓海：《导演阐述》。

同工之妙的精品。前者大气磅礴，气贯长虹，颇有阳刚之气，显示出黄河子孙追求灿烂辉煌的太阳、寻找永不磨灭的希望的不屈不挠的精神；后者则用柔婉蹁跹的舞姿，流淌着绿意的诗情，去描绘春意盎然的春天，让人陶醉在融融春色中，去体味阴柔之美的韵味。

节奏的变化，讲究韵律和内在联系的逻辑性，借鉴“贵在错综其势，散能合一，合能散之”的结构形式。大场面与小场景相结合，快节奏与慢三板相依承，布局得当，则意趣横生，境界全出。如 1989 年《跳起来》是老、中、少三段迪斯科组成的舞蹈节目。先由老年迪斯科开始，节奏舒缓，优雅别致，然后渐渐由旋转舞台转出天真活泼、朝气蓬勃的少儿迪斯科，节奏加快。调动了观众的情绪，随之从高层舞区跃出青年迪斯科舞群，飞旋的舞步，动感十足的舞台和闪烁的灯光，快节奏的音乐，把节目推向高潮。

春节联欢晚会要办好，也需按艺术规律办事，宏观的驾驭晚会的大格局，精心安排节奏才能真正做到布局巧妙、张弛有致。同时，要特别强调快与短的风格，一是节奏快，二是节目短。既要扩展晚会容量、节目的数量，还要抓住晚会的质量，以满足观众快节奏的审美要求和高期望值。1996 年晚会在节奏处理上颇具特色。开场歌舞《过大年》的热烈火爆，声画俱美，年味十足，很有“凤头”之神韵；接二连三安排演出的相声、小品、歌舞、戏曲紧穿插其间，变换调节，起伏跌宕，异彩纷呈，表现出“猪肚”的厚度。在新年钟声过后的高潮迭起中，一曲《难忘今宵》情深意长，令观众意犹未尽，回味无穷。显示出导演的艺术功力。

压轴戏犹如“豹尾”，要响亮，要漂亮，要出彩。不同导演有不同的艺术处理，都可以各臻其妙。或热烈、或抒情、或隽永、或憧憬。总之，讲究气势，讲究情趣又要与全台演出相和，

才能起到画龙点睛的作用。

四、锐意创新 奋力前行

春节晚会播出16届，编导们总是苦心孤诣，锐意创新，奋力前行。他们总想拿出高水平、高档次的晚会以娱百姓，以谢天下，以满足观众求新、求变、求异、求美的不断变化的视听口味。无论是总体构思与创意，节目的遴选与编排，主持人的搭档与串联，舞台的切割与移动。现场的直播与采访，电视手法的穿插与强化，编导都绞尽脑汁，力创新意。

（一）出新出奇，不懈追求

“若无新变，不能代雄”，可见创新意义之重大。创新，是晚会追求的目标。如何在欢快热烈的基调中，注入新构思、新旋律、新韵味，传递给观众新形象、新感觉和一份意外的新惊喜，这是首当其冲要解决的难题。

春节联欢晚会的主创人员挖空心思、不懈追求能独辟蹊径、标新立意，不论是内容还是形式或是编排，都想带给观众全新的面貌。“新也者，天下事物之美称也”，“新，即奇之别名”（李渔）。新、奇、美是创新的准则。

内容上创新，是出新之根本。例如著名导演邓在军深有体会地说：“对晚会的每一个节目，从创作、表演到镜头角度的选择，编导者都要从思想的深刻性、艺术的精美性和给予观众的新鲜感这三方面来考虑，并作为统一的整体来对待，殚精竭虑、反复琢磨、精益求精，功夫不负苦心人。”邓导身体力行，担任1987年、1988年两届春节晚会导演时，就力图在内容上、形式上推陈出新，满足观众的审美期待。她推出了具有时代特色，又有艺术品位的相声、小品《五官争功》、《巧立名目》、《产房门前》、《家庭宴会》等，受到观众欢迎与喜爱。

适应时代，大胆创新，是每位编导的不懈追求。1997年晚会，最有新意的要数微型音乐剧《天长地久》。它融音乐、舞蹈、

戏剧于一炉，载歌载舞，情景交融，轻松活泼，寓教于乐，讴歌了人间的至情至爱和真善美，特别是那一顶顶戴在人家头上的红帽子。更是点睛之笔，幻化出一颗颗滚烫的心和一片片真诚的爱。晚会进程中，适度地插播“北京时间”，也是创新之举，在配乐诗朗诵的映衬下，亿万观众伴随着敲响的新年钟声，昂首迈进1997年春天。“北京时间”立意隽永、亲切自然、贴近百姓，表现出很强的凝聚力和向心力。

形式的创新也是至关重要的。它是内容的组成部分，既要求与内容和谐统一，又要力争把形式的独特魅力发挥到极致。例如用拟人化手法创作的动物小品《家庭宴会》（1987年），以跨越时空、融古今手法创作的名丑荟萃的戏曲小品《孙二娘开店》（1987年），都以丰厚的内容和别出心裁的形式，使人感到耳目一新和自然亲切。

强烈的创新意识，令晚会编导锐意进取，敢于突破。他们苦心经营，创作出各式各样的小品形式，除动物小品、戏曲小品外，还有哑剧小品《淋浴》、《电视纠纷》（1984年）；歌剧小品《狗娃与黑妞》（1988年）；三地共演的连环小品《一个钱包》、音乐小品《过河》；游戏小品《侯大胆》（1996年）；幽默体育小品《宇宙体操选拔赛》（1997年）；幽默表演《功夫令》（1998年）等等。新颖别致、别开生面的形式和一定的文化底蕴联姻，创造出了受欢迎和好评的新的艺术样式，印证了“非奇不传”的审美特性。

作为民族文化经典之一的戏曲节目，历来受到戏迷的特别钟爱。每年春节晚会都有梨园名流脍炙人口的传统唱段，那些传世名段的精彩演出，原汁原味地体现出传统文化的神韵。另一方面，为了满足观众求异、求新、求快的收视需求，也采用集锦方式对传统艺术进行加工、改造、创新。一段戏曲，融进各家各派的绝活绝唱，加大信息量，加快节奏感，如1986年用川、豫、

越剧三种表演形式串演的《断桥》，就很有创意。

尔后，集汇成的戏曲节目内容常演常新，各类有现代意识、又有传统文化韵味和观赏性的戏曲小品纷纷登台亮相，如《孙二娘开店》、《清官难断家务事》、《拷红》、《洞房花烛夜》、《三洞房》等。还有集中国戏曲演唱与时装表演于一体的表演唱《梨园彩虹》（1991年）；新鲜活泼、高亢昂扬的戏歌演唱《中国戏曲真神奇》（1997年），大开大合，高雅俏皮；戏曲绝活《梨园风采》（1998年），充分显示出中国戏曲的绝活真功，观赏性极强；还有京剧名角一人四唱等等形式，都对戏曲节目进行新的演绎与诠释，赢得观众的喜爱。

“变则新，不变则腐。变则活，不变则板”。创新，永远是电视文艺的追求。春节晚会还在编排组合中精中选优，不落俗套，力创新境。1987年推出的电影片断重新剪辑，并与现场演出共同表演组合而成的新节目《电影打岔》，产生浓烈的喜剧效果，分外引人瞩目。1994年的幽默舞蹈《找朋友》别开生面，令人真假难分。它紧接在小品《密码》之后，相映成趣，浑然一体。呼唤人间的真情、友情和互相理解。这段编排前后衔接顺理成章，妙趣生成，令人称道。1998年影视人物大拜年《正方反方》，也别出心裁，颇具新意。

1998年春节联欢晚会在舞美、灯光设计上很有创意，舞美设计场面宏大，丰富多彩，开合自如，错落有致，为虎年的龙腾虎跃提供了最好、最美的场景。舞美以暖红的灯笼图案和盘龙巨柱为基本设计，显示出热烈、祥和、欢乐、团聚、自豪、奋进的浓烈氛围。舞台中央的圆型旋转表演台和可开启的水上表演区，呈立体化、多层面结构，具有强烈的民族性和现代感。升降台、活动布景、喷泉和烟雾的恰如其分的运用，使整台晚会熠熠生辉、新意迭出。灯光造型也很有独创性，不同色调的变化组合，多姿多彩，目不暇接，或跳跃起伏，或鲜明绚丽，或婉转柔和，

展示出节奏的韵律和美感。而这些艺术元素都与导演的总体构思协调一致，和舞美融为一体，给观众提供了丰富多彩的视听享受，如那英、王菲的合唱《相约一九九八》就是灯光设计创新出彩的范例。那如诗如画的追光，和玲珑剔透的表演大球体交相辉映，营造出异彩纷呈、变幻莫测的多元想像空间，能动地渲染了歌曲的意境和题旨。

（二）常办常新，奋力前行

春节晚会要改变固有的茶座式形态，实在不易。著名导演黄一鹤颇有感慨地说："凝固就意味着倒退，封闭就意味着死亡。创新，是艺术的生命，要常变常新。"[①] 春节晚会形式几经曲折，历数多年，从茶座式到场馆式到擂台式，又回到茶座式。从上到下都在探索追寻，都在寻找突破口。

茶座式的播出形式，历久不衰，是因为它便于发挥电视传播的共时性，利于沟通演员与观众的情感交流，利于烘托现场气氛，也较好地感染和带动荧屏前的观赏气氛，确有其长处。但十几年来，成规已定，难以逾越，反而成为束缚。面对亿万观众，茶座式的演出空间显得狭小拘束，很难充分发挥电视的多功能综合效应，在封闭、半封闭的演出区域和广大观众的生活、感情都有一段距离，这是它的不足之处。

黄一鹤导演曾做过大胆的尝试，1985 年，他把晚会现场拉到工人体育场，初衷是想突破茶座式的框框，追求宏大场面与气势，但因贪大求全，力不从心、难以驾驭，以至节目松散，质量不高，以"砸锅"收场。此后，几乎无人敢再越雷池一步。1989 年，在茶座基础上，引进打擂台竞争的方式以活跃气氛，以调动观众参与的积极性，但因节奏处理欠妥，未能形成晚会高潮，最后是虎头蛇尾，不了了之。

---

① 《黄一鹤的创新欲与创新观》。

时代在变，生活在变，观众的欣赏口味也在变，春节晚会也应当不断地变化更新。变则活，不变则死；进则存，不进则衰。晚会发展到今天，似乎正处在“瓶颈”之地，它必须依据时代与观众的要求而不断变化、变通、变革，才能永葆其最亲切、最有生气又最受欢迎的青春活力。否则，如果墨守成规、故步自封或安于现状，都可能会陷入似曾相识的重复、雷同的尴尬，这样，就会越来越不受观众欢迎。

现在，春节晚会正面临新的抉择，编导应该在总结、肯定历年茶座式播出优势的基础上，尽力发挥电视化的艺术手段之功效，力创新意，使出新招，把联欢晚会办得更上一层楼。例如，1988年的分会场设置，部分节目采取双向传递、千里对话的形式，取得成绩。1996年京沪陕三地互传共演直播的方式，也是有益的尝试。这些都表明，电视文艺工作者正全力以赴攀登艺术创作的新高峰。

春节联欢晚会面对亿万观众参差不齐的水平与层次，要在一台晚会上调好众口，确实不易。它播出多年，虽然历久不衰，但也神话不再。随着社会的进步和全民素质的提高，娱乐场所、娱乐活动的不断增加，观众已有多种选择，亿万人争看同一台春节晚会的轰动效应已不复存在。观众有自己的选择标准，可自行决定取舍，正如导演郎昆所说：他们“首先不喜欢没有多少内容的空洞的笑话；第二，不喜欢庸俗低档相互用人身要笑逗乐的节目；第三，不喜欢长年累月在晚会上总是晃动着几个早已看腻了的面孔。”我们面对日渐成熟与进步的观众，应该尽力摒弃平庸粗俗，用精萃优质的高档次节目回报观众对春节晚会的厚爱。

亿万观众正逐渐用恒常的心态去观看、审视一年一度的春节巨型综艺晚会，开始走出高期望值的误区并能通达地取得共识：即使晚会越来越难办，也还是要坚持办下去，因为这是全国观众的需求。它应该在民族化、大众化的前提下，扬电视之所长，避

成法之所短，追求艺术性、思想性、娱乐性、电视性的高度统一，才能走出目前的困境。

我们期待春节晚会这枝电视文艺奇葩再放异彩，重铸辉煌。它一定会朝“新、奇、精”的方向发展，那就是“构思新、节目新、从内容到形式不落俗套，有新意”。同时，节目的“趣味性、娱乐性和可视性要强”，还要“短小精悍，节奏明快，信息量大，内涵深刻”。春节联欢晚会，正“走向庆典、走向时代、走向生活、走向民间、走向纵深、走向纪实、走向世界、走向高科技”。让全世界的华人都能共品春节文化的硕果，让春节联欢晚会永载电视文艺史册，成为电视文艺的骄傲。

在这一章中我们以纵向的分类将综艺晚会作了一下归纳，虽不能全部包括，但基本上将晚会所涉及的有关题材囊括在内。通过对综艺晚会分类的介绍有于利于选材和构思。

第十二章　电视综合文艺节目（下）

录制一台电视综合文艺节目的第一步，是撰写电视综合文艺文学台本，为未来的电视综艺节目规划出文字性的蓝图，使电视综艺节目有一个整体的依据。撰写电视综合文艺节目的文学台本应以什么作为总的指导思想呢？1987年6月1日，由中央电视台主持在京召开的全国首届电视文艺研讨会上提出："电视文艺应把社会效益放在首位，坚持有中国特色的社会主义方向。……为观众创造美的意境，提供美的享受，培养高尚的审美情趣。"那么又如何办好电视文艺节目呢？会议上提出："内容好、形式好、点子新"的基本要求。根据以上的精神和指导思想，先阐述撰写电视综合文艺节目文学台本中的有关问题。

第一节　综艺节目主题及构思

撰写一台电视综合文艺节目的文学台本，首先要经过策划的阶段。策划如同导航的灯塔，指明节目的创作宗旨，又像是航行中的舵手，把握着节目总的基调与格调。策划往往是

按照党的宣传方针，结合当时的形势作为依据来确定一台节目的创意。“创意”一词在许多方面都在使用，比如：时装设计创意、广告创意、音乐电视创意等都使用“创意”这个词，但“创意”的概念是什么也有许多不同的说法。比如：陈汉元说：“这些年来，我也参与过一些电视广告的创作，但我说不清楚‘创意为何物’，很难用一句话给它下个定义。然而我强烈地意识到：创意涉及准确定位；创意涉及独树一帜；创意涉及耳目一新；创意涉及‘深入浅出’这个起码的创作原则等等。”①

关于音乐电视张会军说：“创意是音乐电视制作的基础，它赋予音乐电视中的音乐形象系统、歌词表意系统以一个视觉形象系统。”“创意由叙事与写意两部分组成。……强调创意的写意功能是很重要的一件事。寻找歌词所描绘的气氛、意境、感觉、情绪，并将其镜头化是创意的根本。”“创意意味着镜头对词原意既是一个诠释又是一种超越，即是一种气氛展示，又是一种感觉创造，创意意味着一种新的视点，一种创作者本身对歌词、对作曲的理解和认同。”②

因此，创意它包容的范围比较宽泛。作为综艺晚会的创意与其他形式创意有所不同。著名电视文艺导演邓在军说：“日本的‘电视之父’正本松太郎认为，电视艺术必须为既定的目标服务，要突出中心思想。为此他提出了两个字的指导思想‘创意’。”③实质上“创意”就是创作的意图或是创作的立意，想达到什么目的，“创意”就是创作的指导思想。比如文化部'95春节晚会——《辉煌》，台本创作者在前言中说：“1995年恰逢建国45周年和改革开放15周年，因此，艺术地展现建国45周年的光辉成

① 引自《电视广告创意与制作》第1页，科学技术文献出版社1992年第1版。

② 引自赵化勇：《电视文艺文集》第166页，北京出版社1998年第1版。

③ 引自林强编：《邓在军电视艺术》第149页，华文出版社1993年第1版。

就，着重歌颂在小平同志建设有中国特色的社会主义理论指导下，深入改革开放所建树的辉煌业绩，是文化部'95年春节晚会的主线和指导思想。"

大型文艺晚会《纪念毛泽东同志诞辰一百周年——〈山高水长〉》的创意是以中共中央《关于毛泽东同志诞辰一百周年纪念活动通知》作为总的指导思想。

"晚会通过缅怀和歌颂毛泽东同志的丰功伟绩，颂扬他崇高的人格、博大的胸襟，继承和发展毛泽东思想，在邓小平同志建设有中国特色的社会主义理论指引下，在以江泽民同志为核心的党中央领导下，去创造光辉美好的未来。

晚会的基调是歌颂的，同时，又赋予今天的时代精神，具有新的思想高度和新的历史视角，让老一辈革命者和新一代年青人一起站在历史新的起跑线上，回顾革命历史，缅怀革命先辈，从毛泽东同志领导我们党和人民半个多世纪以来所进行的胜利斗争的历史中汲取精神力量，更加满怀信心地投入改革开放的大潮中，去谱写历史的新篇章。"

纪念抗日战争和反法西斯战争胜利50周年大型文艺晚会——《光明赞》的创作指导思想是："晚会以弘扬爱国主义精神为主旋律，艺术地表达抗日战争和世界反法西斯战争的胜利，是和平民主力量的胜利，是人类进步事业的胜利；充分揭露日本帝国主义的侵略罪行，展示中国的抗日战争是世界反法西斯战争不可分割的重要组成部分；体现中国的抗日战争，是在中国共产党倡导的抗日民族统一战线旗帜下，一次全民族的抗战；反映中国共产党及其领导的抗日根据地是全民族人民继承和发扬爱国主义传统，同心同德，为建设有中国特色的社会主义而奋斗的民族自尊心、自信心和自豪感，展现民族的凝聚力和振奋的民族精神。"

庆祝香港回归祖国大型文艺晚会《回归颂》的指导思想："此次庆祝香港回归祖国大型文艺晚会，拟突出表现中华民族洗

雪百年耻辱的由衷喜悦之情和举国上下普天同庆的欢腾、热烈气氛。通过感人的、艺术化的手法，表现香港百年沧桑和回归的来之不易。强调指出祖国的繁荣富强，是香港顺利回归的根本原因。与此同时，通过艺术形象，描绘香港同胞对香港繁荣所作出的巨大贡献，以及他们时刻心向祖国和浓浓的中华民族情结。

在这场晚会中，带有极浓感情色彩的一个内容，是对邓小平同志深情的缅怀与赞颂。晚会将调动各种艺术手段赞美小平同志的丰功伟绩，表现香港回归祖国是小平同志‘一国两制’伟大构想的成功实践，是实现祖国统一大业的光辉里程碑。

晚会将热情讴歌中国人民推进祖国和平统一，促进祖国繁荣富强，昂首跨入新世纪的坚定信念。满怀豪情地向世界宣告，香港的明天会更加繁荣、更加美好。”

通过以上几台大型晚会的例子可以看出创作的指导思想。它是一台晚会诞生前的思考，与确定晚会的内容有着直接的关系。因此说，一台综合文艺晚会先有策划人与编导的创意，然后才会有整台晚会的节目，创意是策划阶段的中心任务。

一、确定晚会主题

撰写文学台本时，撰稿人在创意的要求下为晚会确定一个明确的主题。在它的统帅下用富有艺术感染力的作品和演出，组成一台完整的晚会来打动观众，教育人、感染人、鼓舞人。关于晚会的主题，在 80 年代之前，电视文艺界有过不同的认识与主张，有的主张要有主题，有的认为没有必要，也不可能，经过几年的实践多数人认识到还是有主题好。原中央电视台副台长洪民生说，“从 1984 年起，凡是能充分体现主题的就成功，凡是跑了题的就失败，表现不充分的就显得平淡，主题就是晚会的基调和灵魂，它的确定不是个人的随意性，而是要经过广泛的听取观众和专家的意见，既要有浓烈的民族传统节目气氛，又要把晚会放在

宏观的时代背景上去立意深化。”①

著名电视文艺导演邓在军也说过：“一台晚会的主题，直接关系着节目创作、演员选择、风格色彩各个方面。一台大型综合性文艺晚会，如果没有明确的主题，并贯串于晚会的始终，就会显得东拼西凑、杂乱无章，即使有好的节目也糟蹋了，或者只有个别节目给人留下印象，而整台晚会人们会很快淡忘。因此，在设计晚会的开始，必须把确定晚会主题作为首要课题，精心地考虑、研究。”② 她对春节联欢晚会的主题有更明确的说法：“春节晚会的主题应是欢乐、团结、奋进。如果拿一部交响乐来比喻春节晚会，‘欢乐、团结、奋进’就是贯串于全曲始终的主旋律”。

春节是我国传统的民族节日，电视联欢晚会要适应人们在春节期间“团聚、欢乐、希望”的心理需要。广播电影电视部党组对 1986 年春节剧组明确提出“团结、奋进、欢乐、多彩”，这八个字所确定的主题思想可以说是“和民心、顺民意”的。

这是中央电视台春节晚会编导们在春节联欢晚会举办之前确定的主题，因为中央电视台是全国收视率最多的台，所以，他们在确定主题时着眼我国人民在春节这个特定条件下的审美意识和心理需求，还考虑到它是供六亿多电视观众欣赏的一台综合性文艺晚会，考虑问题自然是从全方位来进行的。

某一部门或某一省在举办这样的大型晚会所考虑的主题可以与中央电视台有所不同，更突出自己的特色。比如，文化部举办春节晚会，编导们考虑的主题是从文化部出发的。文化部是艺术家们荟萃的部门，他们在春节期间，在喜庆的节日氛围中以优美的艺术品献给广大观众。因此，以“奉献艺术与美好”为中心思想。

---

① 引自洪民生主编：《追忆》第 6 页，中国国际广播出版社 1990 年第 1 版。

② 引自林强编：《邓在军电视艺术》第 148 页，华文出版社 1993 年第 1 版。

文化部春节电视文艺晚会的总策划，在创意上非常明确，要以“弘扬主旋律、坚持多样化”作为晚会的根本任务。以高雅艺术为主导，并以高质量、高标准、高品位作为特色，以此体现出艺术的时代性标准，使文化部的春节电视文艺晚会形成其他电视晚会所不能替代的、具有文化部特点的春节晚会。因此在每届晚会都确定一个明确的主体立意，这不仅为晚会取得成功奠定了灵魂性的基础，而且也反映出策划者的指导思想并统率着节目创作、整体构思、演员的选择、风格色彩的确定及舞美的设计等。编导在策划 1993 年春节晚会时，抓住当今中国改革开放的大潮，汹涌澎湃地激荡着神州大地这一时代特征，运用艺术形象再现出当代的风貌。以“中国潮”为主体形象，反映我国改革开放的大好形势，展现改革开放以来我国文化战线上百花齐放、异彩纷呈的繁荣景象。荟萃名家、集锦精品、推出新秀、讴歌时代。1994 年文化部春节文艺晚会的策划者在更高层次上理解党的十四大所确定的建设有中国特色的社会主义路线指引下的继续深化改革的伟大意义。中国自改革开放后所取得的成就举世瞩目，策划者们从中受到启发，确定以《五彩路》这一艺术形象作为标题。“五彩路”象征着一条铺满霞光和鲜花的大路，一条通往幸福与光明的大路。这个标题一出现，使今天的中国人脑海中很自然地产生通往幸福与光明的大路就是改革开放之路。《五彩路》既是《中国潮》的延续，又是它的发展。策划者们从确定讴歌改革开放这一主题中，提炼出一个具有鲜明形象和富有时代特色的标题，使晚会升华到一个更高的档次。“五彩路，五彩路，走来一个兴旺的民族，五彩路，万彩路，通向明天通向幸福。”形象化地描绘出改革开放的目的和意义。1994 年春节电视文艺晚会与 1993 年春节电视文艺晚会的不同之处是自始至终都突现着今天中国人的精神风貌，颂扬着改革开放的开拓者邓小平同志：“你蘸心血绘出蓝图，为的是富饶大地造福百姓”，“你用心灵耕耘播种，为的

是富国强民繁荣昌盛”。传达出亿万人们的心声，强烈地表现出1994年春节电视文艺晚会的主题思想。

1994年是在邓小平同志建设有中国特色的社会主义的理论指引下，改革开放取得辉煌成就的十五周年。文化部以展示有中国特色的社会主义文化艺术的风貌，体现源远流长的民族文化的优秀传统，反映文艺园地的繁荣景象，特别是从1994年的重大文化活动和国内外取得的辉煌成就出发，策划出1995年春节电视文艺晚会，通过晚会宣传文化艺术事业的繁荣，歌颂改革开放的辉煌成果，为晚会定名为《辉煌》，这个标题准确地概括了1994年的总体面貌和晚会的主题。

除去春节文艺晚会要求有明确的主题外，其他周年纪念日综艺晚会和表现行业内容的综艺晚会也同样需要有一个明确的主题。比如，在中国共产党成立70周年之际，中央电视台举办的庆祝“七一”文艺晚会，定名为《拥抱太阳》。这台文艺晚会的创意是在庆祝党的诞辰70周年，回顾党的历程、缅怀英灵先烈、讴歌党的丰功伟绩，表达在当前国际共产主义运动遭受挫折、社会主义洪波出现逆流和漩涡的情况下，我国人民珍惜安定团结的大好形势，坚定地跟着共产党走，建设有中国特色的社会主义的共同愿望和信念。这台节目的中心主题就是“没有共产党就没有新中国”。

欢庆中华人民共和国成立40周年，中央电视台举办的综合文艺晚会，关于这台晚会的主题邓在军导演说：“我们这台节目的主旋律是爱国深情，如节目的题目所示《我爱你，中国》。”

1992年中国长春电影节开幕式文艺晚会，以“今夜银河”和“走向辉煌”的歌曲构成了文艺晚会的主题歌，由电影明星们合作表演的诗朗诵《青春无悔》表现了“事业永恒、艺术永恒、青春永恒”这样一个庄严的主题。晚会总的创意是围绕着中国电影事业辉煌成就而确立的主题。1994年第二届中国长春电影节

文艺晚会命名为《银河灿烂》，编导们“为了再现辉煌”给晚会确定的主题思想是：歌颂我国电影艺术的发展与成就，歌颂电影工作者的艰辛与奉献。

总之，在创作一台综合文艺节目时，首先要考虑的是为这台节目确定一个明确的主题。只有确定了这台节目的主题之后，才能考虑整台节目的构思。为什么要特别强调节目的主题，这主要是因为“鲜明的主题可以把许多零散的节目贯穿起来，就像一根红线把珍珠连成一串那样，使每个节目处在恰当的位置，围绕着一个主题发挥出处于散乱状态时所不可能起到的作用，使整个节目产生更强烈的艺术效果……一组好的电视文艺节目不仅需要有一个鲜明的主题，而且这个主题必须是正确、积极、健康、向上的”。①

二、综艺晚会构思

什么是综艺晚会的构思？简单的说是撰稿人在一次电视综艺节目孕育过程中一系列思维活动的总称。也就是说，是撰稿人在构思综艺晚会时对整台节目内容和形式的统筹规划。要求达到的总体目标，在内容上应力求充实，要有一定的广度、深度、新鲜度和整体力度；又要在形式上达到结构严谨、组合有致、松弛适度、自然和谐、顺乎思路、合乎视听规律、“有序”地表达内容。如何达到这样的要求，必须做到“言之有物、言之有序”。

“言之有物”是对晚会内容的要求。“物”的形态因节目而异。综艺晚会的“物”，是形态各异的文艺作品以及相关艺术手段。内容上的“有物”要求从实际出发，适应观众的需要，尽量丰富、充实，使节目达到具有一定的广度、新鲜度以及它们互为作用产生的整体力度。

“言之有序”是对节目的形式的要求，主要指综艺晚会的内

① 引自陈志昂的《电视文艺的生机与危机》，刊于《中国电视》1995年第9期。

部结构，即在准确、具体、充分表达内容的基础上，力求形式多样、组合有致、张弛适度、自然和谐、顺乎思路、合乎视听规律。

在一台综艺晚会形成的过程中，晚会节目构思贯穿于始终，处于支配地位。这就需要撰稿人制定出综艺晚会的节目构思方案，这个方案是撰稿人思维活动的产物，又是进行各个环节工作的依据。没有精心的节目构思方案，就没有获得良好效果的电视综艺节日。综艺晚会节目构思是个复杂的创造性思维过程。但它拥有广阔的思维活动的天地，完全可以依靠自己的思想水平、知识积累和实践经验创造性地进行构思，形成内容和形式都有所创新的构思方案。这实际上是构思主体——撰稿人能动地驾驭客体——各种类型的节目（文艺的非文艺的）从一开始的设想，撰稿人通过一系列构思环节，达到最终目标——完成文学台本的创作过程。

三、晚会构思起点

电视综艺节目构思的起点也就是触发构思的因素和条件，一般有两种：一种来自实际的各种材料；一种是反映某种实际的“点子”，包括来自上级的某种精神、意图和人们的某种想法、立意、观念等等。这两种因素或条件，只要符合节目的需要，并进入构思主体的认识范围，都可能触发构思，成为节目构思的最初出发点。

电视综艺节目构思起点，以某种社会欣赏取向、某种审美价值为起点。节目构思究竟从哪里开始，要看主体——撰稿人对不同信息形态的反应。从根本上说，则取决于构思主体对于客观实际和社会需求的认识。构思起点的恰当选择，是主观与客观的统一，也就是说，是构成主体的主观认识与客观实际、社会需求相吻合的结果。

至于材料和“点子”都是具体的信息形态，即讯息。无论以

哪种讯息为构思起点，讯息本身都是原始素材，不过是节目的构件，它们与节目构思的目标之间，还存在着一定距离，构思起点不同，到达目标的思维走向也有所不同。从材料开始的构思，一般是在理解最初材料和发掘有关材料的基础上，沿着具体——抽象——具体的方向，逐步接近目标，完成整个构思过程；从“点子”开始的构思，首先需要与实际联系起来，借以检验“点子”并使之具体化。之后的思维走向，则与从材料开始的构思基本相同。

晚会的总体构思是在创意的指导下进行。着眼于选用的主体形象和在艺术风格上的追求。比如《纪念毛泽东同志诞辰一百周年大型艺晚会——〈山高水长〉》的艺术构思是这样的：“晚会在艺术表现上，是象征的。写意的，而不是口号式的图解和写实性的再现，是诗意的概括而不是编年史的排列。

在总的艺术风格的追求和把握上，我们着重注意以下几点：

1、要有崇高的格调和境界。

毛泽东是历史的巨人。用‘高山’、‘大河’这些大地间最为崇高的形象来作为整个纪念晚会的主体形象，将使之具有崇高的境界和大气磅礴的气势。

毛泽东又是人民的领袖，因此，我们总是将领袖和他所代表的人民群众结合在一起加以歌颂。这使崇高的风格，显得更加丰富、深厚和多姿多彩。因此，我们较多地采用那些民间的、地方风情很浓的作品，如毛泽东同志的故乡湖南民歌和他长期战斗和生活的陕北的民间歌舞，等等。

2、要有新意和时代感。

为了增添晚会的纪念气氛，演出采用的歌曲绝大部分都是广为流传的革命历史歌曲和革命民歌（包括若干首毛主席诗词歌曲），同时，加以富有新意的艺术处理，把今天的现实和革命的历史尽可能和谐地结合起来。

晚会总体上采用音乐舞蹈的形式（自始至终用音乐舞蹈来贯穿）。合唱队尤其是舞蹈队的运用，不仅将上、下篇各自的节目有机地结合起来，而且使整台晚会像一幅多彩的长卷，不间断地展现在观众的面前。

舞队所表现的并不完全是舞蹈，它既可以是‘高山’和‘大河’的象征性的体现，又可以是舞台背景和历史气氛的某种陪衬、烘托或隔离，更多的则是每个节目所包含的内在意蕴和感情的抒发及展示。它或动或静，或开或合，造成一种现实和历史并存，从今天的时代回顾革命的岁月的独特而浓厚的艺术氛围。

与此相适应，晚会舞美的风格也是写意的。舞台画面力求强烈地表现出‘高山’和‘大河’的意蕴和气势，富有动感和力度。为了在同一个画面表现历史和现实不同的时空，舞台将有不同的表演区。随着灯光（色调、明暗）的变化和转换，整个舞台将成为一幅流动的、富有新意的画卷。

3、要富有浪漫的气息。

毛泽东同志既是一位叱咤风云的伟大革命家，又是一位富有浪漫诗情的大诗人。因此，富有想像力的浪漫手法，也同样运用到每个具体节目的处理上。无论是历史的或是现实的，都是象征的诗意的表现，都是历史中的思绪和情感的，如同行云流水般的流泻和舒展。尤其是若干首毛主席诗词的艺术处理，更力求调动一切艺术手段，将其固有的革命浪漫主义诗情尽可能充分地表现出来。

浪漫手法不仅要有想像力、要美，而且还要出情。无论是‘高山篇’或是‘大河篇’，我们都力求要有若干个动情点，尤其是‘大河篇’，即要有‘不尽长江滚滚来’的气势，又要有‘江流曲似九回肠’的柔情。”

以上是《纪念毛泽东同志诞辰一百周年——〈山高水长〉》大型文艺晚会的编创者对晚会的总体构思设计。

再如《纪念抗日战争和反法西斯战争胜利50周年大型文艺晚会——〈光明赞〉》的总体构思。

1、晚会从表现世界和平民主力量和人类进步事业的高度，将中国抗日战争与世界反法西斯战争有机地结合起来，以大写意的笔触，反映中国抗日战争胜利和世界反法西斯战争胜利的伟大历史意义。

2、晚会采用'音诗'形式：总标题为《光明赞》。总体结构为《记忆》、《血印》、《丰碑》、《光明》4个乐章。

3、从表现主题思想的需要出发，晚会选用部分在群众中有广泛影响的抗战歌曲和当代创作的被列为"20世纪的经典"的舞蹈，并选用世界反法西斯战争时期有代表意义的音乐作品为素材，进行加工、创作，以保证晚会的高品位、高水平，同时，力求雅俗共赏。

4、为展示中国抗日战争的宏伟气势、增强纪念气氛，晚会将以强大的演员阵容，充分调动音乐、舞蹈、杂技、武术、舞美、灯光、音响等艺术表现手段，同时，邀请抗战时期老战士、有代表性的老艺术家、三军仪仗队和百名少先队员联袂登台，并在关键场次的重要部位设置画外音串场和现场朗诵，以深入揭露日本帝国主义的侵略罪行，扩展主题思想内涵，加强感染力。"①

通过这两台晚会的总体构思我们可以做如下归纳：1、指明举办这台晚会的意义，这与指导思想相辅相成。2、确定节目的内容和形式以及艺术风格上的追求和把握。3、对灯光、舞美和主持人的串联要求以及特殊的处理。4、通过节目的构成、演出的气氛、演员的表演来体现晚会的基调和格调。撰写文学台本的总体构思所包括的内容大体上就是这些。有的晚会总体构思写得详细，有的写得简略，但都必须具备上面提到的要求。

① 引自两台晚会的文学台本。

四、构思基本环节

综艺晚会节目构思的全过程必要思维步骤有三个基本环节：收集材料，提炼思想和结构布局。它们相互渗透、密不可分，又有各自的主攻方向和重点。

节目构思的前两个环节——收集材料和提练思想，主要解决节目内容由什么构成，以及如何提炼思想的问题。二者相互依存，互为作用。这两个环节的完善，一般要经历多次往复的过程，即材料——思想——材料或具体——抽象——具体的过程。即从拥有的各种材料中提炼节目主题思想，然后根据表现主题思想的需要选择、裁剪和安排材料。

（一）收集材料是节目构思的基础环节。包括三个要点：1. 搜索。这是由构思开始引发收集材料的思维活动，目的在于尽可能地发掘和占有各种有关材料。搜索要坚持相关律，一方面尽可能占有材料，一方面善于控制注意力，能够适时集中或中断注意。2. 再认。即对材料进行分析和鉴别，弄清楚材料的本质含义。再认与搜索是一个问题的两个方面，搜索包含着再认，再认则不仅是剔除无价值的材料，也为搜索开拓新领域、新途经。只有经过再认的材料，才是构思主体真正拥有的、能够得心应下运用的材料。3. 整合。即把经过再认的一件件材料，按它们本身固有联系，组织成有机的材料序列——晚会的具体内容。整合包括局部和整体整合。前者把材料组织成意义完整、具有相对独立的局部，如一个板块、一章、一篇，后者把各个局部组织成整体的晚会节目，它们都有明确的指向性，按照晚会的要求，从特定角度把相关材料组织起来，这是节目的内容丰富而不芜杂、中心突出而不单调的重要保证。经过整合，材料发生了由无序到有序的质变，成为便于视听、易于理解的晚会节目内容。搜索、再认、整合的收集材料过程，是一个由少到多、又由多到少，即在尽可能占有材料的基础上精心撷取典型材料的过程。

（二）提炼思想是节目构思的核心环节。这一环节是构思主体能动性的集中表现，也是节目收到预期播出效果的保证。节目思想的提炼包括两个层次：从素材和题材提炼某一相对独立的局部思想；从完整、相对独立的若干组合部分，提炼整个节目的主要思路。尤其是综合节目、板块节目，由于它们多为二元或多元的有机整体，往往同时包含两个层次的思想提炼，节目思想提炼有两种基本取向：1. 从材料到思想，成为归纳提炼，即在揭示诸种材料内蕴的基础上升华，形成节目的中心思想；2. 从思想到材料，成为演绎提炼，即从某种理论或方针、政策出发分析材料，在揭示其特点的基础上抽象出新的思想，这两种取向着眼点有所不同，但都离不开对材料的排比、联想、分析、综合等思维活动。

（三）结构布局这一环节，主要是为晚会的节目内容寻求恰当的表现形式，以“有序”为目标，其基本要求是：整体统一、内外和谐、新颖多样、方便受众。

1、整体统一，就是在形式上把节目内部的所有子结构耦合为有机整体，使它们形成某种不可分割的联系，共同为体现节目思想服务。

2、内外和谐，就是合理安排各个构成部分，在内容分量、时间长短、插播资料分布以及节奏、韵律等方面，形成谐和协调的关系。

3、新颖多样，就是调动电视特有的各种手段和表现方式，恰当匹配，以独到、多样的节目形式强化视听印象。

4、方便受众，就是尽可能按照听众、观众的认知方式和接受习惯安排内容和形式，以雅俗共赏的内容和喜闻乐见的形式赢得受众。

说起来构思的过程非常简单，但要实现它就必须付出艰辛的劳动。前两步中所强调的是收集、积累了解情况的过程，而且这

个过程时间较长，目的在于产生累计效应，否则很难进行第三步的构思工作。构思过程长而且复杂，要考虑到方方面面，但真正进行创作时是很短的，正像写文章的道理一样。为了便于理解，我们剖析《拥抱太阳》——庆祝中国共产党诞辰70周年文艺晚会。从这台综合文艺晚会中，领略撰写文学台本时在创作的过程中所想到的方方面面。

五、优秀作品分析

《拥抱太阳》这台文艺晚会的主题是“没有共产党就没有新中国”。主题往往是抽象的概念，要把这个概念性的内涵揭示出来，文艺节目不能用理论的阐述和论证，而需要用具体的形象来体现以歌颂党为主题的晚会。编导们在晚会的总体构思时，在开头、中间和结尾分别安排了三个气势、规模较大的节目。放在开头的是大合唱《妈妈教我一支歌》，以此点明主题。而且处理成老、中、青、幼四代人共同演唱，有近二百人参加演出。他们当中有戎马一生的将军、两鬓斑白的老同志；也有风华正茂的中青年、稚气未脱的孩子。编导这样构思使节目造成一种内在的气势。艺术地表现了老、中、青、幼四代人对党的赤诚和心意，形象地说明了党的事业英才辈出，后继有人。在合唱中编导特意安排了一些老红军、老八路，有几十年党龄的老干部以及一身戎装的将军们，还有来自各条战线的优秀党员、劳动模范等人参加合唱，这样就造成一种内在的气势，让人一看就肃然起敬。在晚会的中间，编导安排了由6架三角钢琴演奏的《祖国颂》，6架三角钢琴一出现就给人一种气势宏大、耳目一新的感觉，在乐曲声中又由5位演员扮演领袖人物健步出场，各自朗诵一首代表人物性格而寓意深长的诗词，从而进一步把整台晚会的气氛推向高潮。晚会的结尾是一首深情而亲切的女声独唱《我爱你啊，七月》，有二十多人参加伴舞，歌声中一面巨大的党旗从台口徐徐落下，充满画面，然后化成一组具有回顾历史、进行总结意味的

外景。这样的构思设计都是为了用形象来表现主题，使整个结尾不仅有一定的气势，又意境深远，寓意无穷，使人浮想联翩。凡是构思一台综合文艺晚会都要考虑晚会的开头和结尾的安排与设计。

在进行构思时，晚会的中间部分所选择的材料也要为展现主题思想服务。这是首要的，但也考虑举办一台综艺晚会是要给观众看的，应能引起观众的兴趣，激发观众的参与感。这将有助于晚会的成功。《拥抱太阳》的编导独出心裁地首先安排了一段观众竞猜的节目。请来几位曾在电影故事片中主演过小红军、小八路和儿童团并给人们留下深刻印象的当年的小演员，在《红星歌》的音乐演奏声中，请观众辨认。这种构思：1、会调动起观众的兴趣和参与感，人们对这些在银幕上留下可爱形象的儿童演员如今长成了什么样肯定会产生极大的兴趣；2、在竞猜的娱乐中，使观众回顾了土地革命时期、抗日战争时期，在我们党领导下广大人民以及儿童们为了不受压迫、不受奴役而进行着斗争。潜移默化地受到革命传统的教育，达到“寓教于乐”的目的，也起着回顾历史的作用。

《拥抱太阳》这台综艺晚会的创意是为了纪念中国共产党诞辰 70 周年而举办的。编导在构思时考虑到要把表现当代的中国共产党的精神风貌放在晚会的重要位置，否则，会使晚会在内容上距离现实较远，容易出现“厚古薄今”的偏向。如果把一台晚会搞成为了纪念而纪念就会流于一般化。为此，编导组织创作了一组曲艺说唱《群英谱》和小品《母亲的心》等节目，用艺术形式表现出当今优秀的中国共产党的风范和精神。因为曲艺说唱和小品这种艺术形式，有最迅速地反映现实生活中的先进人物和先进事迹的优势，并且在群众中又有深厚的土壤和广泛的群众性。为了引起观众的兴趣，编导在构思时，安排演员们以反串的表演形式进行表演，增强了晚会的趣味性，吸引观众。选用曲艺说唱

的表现形式既有利于颂扬先进的共产党员的形象又能紧扣晚会的总的主题。

作为一台以纪念中国共产党建党 70 周年而举办的歌颂党的主题晚会，在构思时不能不在晚会中反映党的优良传统、优良作风和光辉成就。但这些意图又不能用说教的方式进行表现，文艺晚会需要运用艺术的手段将意图体现出来。因此，编导在晚会中，安排了几首专门组织创作的歌曲，并且赋予明确的意图。其中《远行者之歌》是要表现党领导中国人民走过的革命斗争历程和要继续走下去的坚定信念；《父老乡亲》是歌颂党与群众血肉相连、同甘共苦的密切联系；《信念》则是反映党的统一战线和知识分子政策。中国共产党与各民主党派是风雨同舟、休戚与共的关系，是肝胆相照、互相监督的关系。这种关系伴随着党走过了 70 年的历程。对每首歌的处理不局限于舞台表演，而是巧妙地运用电视手段，插入一些资料性质的画面表现革命者前赴后继；民主党派的领导人和当代中国优秀知识分子群像；我们党三代领导人与人民群众在一起的珍贵镜头。充分利用时空交错、虚实结合的手法，把构思中的意图，表现党的优良传统、优良作风用镜头语言充分展现出来。这样的处理，既增强了歌曲自身的感染力，又扩大了它的深刻内涵，揭示出主题要表现的内容。

从综合文艺晚会的节目构成要求来说，舞蹈节目是晚会中必须有的。它不仅能为晚会增加总体的色彩变化，同时也能展示出舞蹈艺术美的意韵。《拥抱太阳》这台晚会中安排了两个舞蹈，群舞《火》和舞剧《红色娘子军》选场。群舞《火》是舞蹈艺术家杨丽萍根据佤族《高格龙勐》编创的，它的寓意是用舞蹈形象表现出从星星点点的火种到冉冉燃烧的火苗，直到熊熊燎原的大火的种种意境，艺术性较强，而且这个舞蹈在音乐与舞蹈语汇的运用上又具有某种现代派和抽象的意味，孤立地表演容易引起不同的理解。为了弥补舞蹈内容上的先天不足，编导在舞蹈画面上

配上一段有诗意的文字："是谁燃起代代相传的火种，是谁绘就星火燎原的画卷，长夜中呼唤你，呼唤光明、希望、温暖，征途上高举你，高举理想、追求信念。"加强其定向性，使观众不会感到这个舞蹈游离于晚会的主题之外，并赋予了深刻的含义。《红色娘子军》是人们比较熟悉的舞剧。但近几年来很少看到，选择其中一场又歌又舞的《万泉河水》，用在晚会上与电影演员祝希娟的介绍和海南红色娘子军连的老战士的祝贺相配合也紧扣住了主题要表现的内容。

在构思中编导对主持人的选择和解说词的撰写也从主题的需要出发。比如，田华曾演过《党的女儿》中的主要角色，李秀明曾演过《年轻一代》的主要人物，秦怡和谢芳合演过《青春之歌》中的林红、林道静，祝希娟演过《红色娘子军》中的吴琼花，于蓝扮演《烈火中永生》的江姐，孙道临扮演电影《李四光》中的李四光，李雪健扮演电影《焦裕禄》中的焦裕禄，白杨讲述国旗诞生的故事，李羚扮演过《宋庆龄和她的姐妹》中的宋庆龄，她讲述了宋庆龄"不忘记养育自己的人民"的故事，郭兰英以肺腑之言表述自己的情感，张瑞芳讲述了周恩来总理的一件小事，说明"周总理把人民的冷暖放在自己心上"。赵忠祥以深情语气讲述了周恩来总理临终前，"在他的那俭朴的衣右上胸前别着一枚'为人民服务'的纪念章，枕头旁边放着一本《为人民服务》的小册子，周总理以他自己的一生，实践了我们共产党人的一个宗旨——为人民谋幸福"。

几位主持人所讲述的故事和亲身的经历都不同程度地颂扬了中国共产党人的精神和对民主党派人士的尊重。这些都是从表现主题思想出发的独特构思。

从《拥抱太阳》这台庆祝中国共产党70周年诞辰的文艺晚会中进行分析，可以看出编导者对原始资料在收集时所涉及的范围是多么宽泛，之后，撰稿人又用心理智慧围绕着主题仔细地审

视所有的资料素材，经过筛选，取出可用的在意识中进行综合后，撰写出这部优秀的综合文艺晚会的文学台本。

《拥抱太阳》这台综合文艺晚会是综艺节目中的精品，可学习的、借鉴的方面很多。在这一小节中我们只研究文学台本的主题和围绕着主题对素材的筛选与使用，直接关系到构思方面的问题。其他方面我们在后面再进一步地分析和研究。

通过《拥抱太阳》综合文艺晚会的分析，我们举一反三作如下两点概要性的小结：

1、编导在构思一台综合文艺晚会时，要注意晚会整体形象的魅力和价值，对构成晚会整体形象的各个节目必须符合双重标准。一是要具有有机整体性；二是要显示出节目独特的风采。所谓有机整体性，是指节目不但在风格和样式上与整体的节目相谐调，在内容上也要为塑造晚会的整体形象服务，因为它是一个具有内在联系的不可缺少的环节；所谓节目的独特风采，则是要求它的内容与形式相统一，并以其新鲜、活泼的特点确立自身的艺术价值。由此，我们说一台文艺晚会的每一个节目都应该是经过策划和筛选的，不但形式要新颖，节目内容更应该丰富多彩和别具风韵。至于说到晚会的整体形象设计和独特的意蕴与开掘，这就需要编导具备较高的文化艺术的素养、精心的策划和巧妙的构思才可能实现。晚会的主创人员在总体设计、构思时，无论是在选择节目形式，还是确定节目内容和舞美设计上都要紧紧地扣住整台晚会的中心主题，只有这样才能使主题起到灵魂的作用。

2．在撰写电视综合文艺晚会的文学台本时，首先，要写清楚创作这台综艺晚会的指导思想是什么？其次，要写清楚晚会的艺术构思是什么？其中包括：晚会的基调或格调，艺术风格和美学上的追求。其三，以简要的文字写明晚会所采用的结构形式和用概括的语言写明晚会的内容。撰写这部分的文字是晚会的文学台本的前言或者叫概说，起着提纲挈领的作用。关于综艺晚会的

主题及构思就阐述到这里。

第二节 确定基调和设计节目

综合文艺晚会的基调是由整台节目的“总体设计、布局、风格、环境气氛”、“节奏快慢、起伏跌宕”所决定，它是受主题的制约而形成的风貌与情调。中央电视台的春节联欢晚会是以“团结、欢乐、向上”作为基调。为什么？这是因为春节晚会不单单是艺术性晚会，而是集政治性、思想性、艺术性为一体的，面向全国、全世界的大型文艺晚会。它的总体设计等均要体现出“团结、欢乐”的主题并把健康向上作为基调。春节，这个日子是我们中华民族一年一度团聚欢乐的日子，在春节期间“对绝大多数的观众来说，他们要求春节晚会无非是赏心悦目、益智畅怀、皆大欢喜。”因此，创作和安排晚会节目的标准应该是思想性、艺术性、娱乐性、趣味性和知炽性相结合，寓教于乐。以“格调高尚、雅俗共赏”为宗旨。

文化部举办春节晚会，他们选择的基调不同于中央电视台的春节晚会。而以“展现改革开放以来，我国文化战线百花齐放、异彩纷呈的繁荣景象和新秀辈出、人才济济的生动局面”。因此，选择晚会的基调是：“在浓郁的节日气氛中以生动活泼、赏心悦目”、“欢娱明快”为基调，在格调上以“雅俗共赏”、“多姿多彩”为宗旨，在大年初一晚上的喜庆氛围中向全国人民播放，以此突出文化部春节电视晚会的风格与特色。

除去像春节联欢会这样的大型文艺晚会外，其他类型的文艺晚会应该怎样呢？比如“七月一日”是中国共产党的诞辰日，庆祝“七一”的文艺晚会，不可避免地要有浓厚的政治色彩，那么晚会又是如何来确定基调呢？“一般地说，以政治为主题的文艺晚会，是不容易搞好的，在形式上容易落入旧套套，内容上容易

搞成生硬的说教，使晚会严肃有余，活泼不足，很难引起观众的热烈反响。”但是，中央电视台文艺部在庆祝中国共产党建党70周年录制的大型电视文艺节目《拥抱太阳》却在观众中引起了强烈的反响，受到普遍的好评，这是很不容易的。这里，除了编导和撰稿人在策划节目时，采用立意新颖、构思巧妙的艺术技巧外，很大程度上与确定整体的节目基调有很大的关系。我们在分析研究这台节目时，发现《拥抱太阳》大型文艺节目的基调是以“庄严”、“高雅”、“亲切”，以“清新的格调”赢得观众的广泛赞誉的。

中央电视台文艺部在录制这台大型文艺晚会时是如何确定节目基调的呢？据说，中央电视台文艺部“七一剧组成立之初面临的形势和任务是严峻和艰巨的”。当时，总政治部和文化部在“七一”也将分别推出一台大型文艺晚会。他们筹备的时间远比中央电视台长，而已投入的资金比电视台雄厚。参加的创作人员也比较多，还拥有众多的专业文艺团体。当时，这两台晚会已基本形成总的框架和文学脚本，而且也将在中央电视台录像播出。这样无形之中形成了对中央电视台文艺部的挑战与竞争。面对这种情况，文艺部编导组进行了反复的分析论证，得出了这样的结论：“我们这台晚会一定要突出电视文艺特点，发挥电视手段的优势。要掌握观众的心理，吸引观众，寓教于乐，将歌颂党这一严肃的主题尽可能用看似平淡无奇老百姓关心的人和事，实际上蕴含着深刻思想内容的人和事串联起来。于平凡中见伟大，以真情打动人心。在全部节目的设置中渗透党的三大法宝，处处展示出党70年来走过的光辉历程，深入浅出地向观众阐明‘没有共产党就没有新中国’这一真理。为此给这台晚会确定了庄重、亲切、感人的基调。”①

① 摘引《电视文艺文集》第223页，人民出版社1993年第1版。

《拥抱太阳》这台大型文艺晚会不仅是因为在“没有共产党就没有新中国”这个主题的指引下获得成功的，更为重要的是编导们以饱满昂扬的政治热情和对党的深情厚爱，在党的70周年诞辰之际，以文艺晚会的形式，抒发出我国亿万人民共同的心声和愿望。这台拨动观众心弦的晚会引起了他们感情上的共鸣，产生了强烈的反响。此外，这台文艺晚会的基调虽然有“庄严”的一面，但编导们采用了多种艺术手法使整台晚会既“气势恢宏”又格调“高雅”，特别强调了“亲切、感人”的一面，达到了“老幼咸宜、雅俗共赏，让不同年龄、不同文化水平、不同阶层的观众都喜欢看，受感动、得效益。”这台文艺晚会说明，政治性强、基调庄严的晚会，虽然难搞，但只要编导们以真情、以强烈的责任感，全身心地投入，掌握观众的心理，选择准确的基调，就会得到广大观众的热情回报。

上面我们举的例子都是中央一级的电视文艺晚会制作单位。那么，在地方电视台又应该如何呢？在地方电视台举办综合文艺晚会所确定的基调应该带有地方的色彩，这样可以使春节晚会突出本地的特色，有地方风味。有一点是很重要的，剧组在研究晚会主题时，既要把晚会放到全国大环境上去立意深化，又要放到本地具有特色的背景上去开拓创新。确定电视文艺晚会基调总的要求是给人以激励，用美的韵律去陶冶人们的情操。而基调的体现主要是通过整台节目的构成、现场气氛的渲染和演员们的表演来实现的。因此，涉及到晚会对节目选择问题。选择晚会的节目占有主体的地位，选择好的演员更是不可忽视，需认真对待。

邓在军导演说：“一台成功的晚会，离不开给予人们以深刻印象的过硬节目。如果我们把美好的晚会形容为一串珍珠项链，那么，晚会的每一个节目就应是一粒粒晶莹夺目的珍珠。近年来，人们反映晚会难办，主要是‘明珠难觅’。但是，‘功夫不负苦心人’，关键还在于编导人员需有足够的时间调查研究，深入

发掘，组织创作，尽量避免'临渴掘井'。千万不能凑合，凑合是出不了精品的。……"[1] 有了好节目，还要有好演员。"晚会的质量，在很大程度上取决定于演员的功底。这就要求编导在挑选演员上下功夫，不只是看到知名度高的'明星'，还要用慧眼发现人才，推出新秀。在选择演员的问题上，不能搞'关系学'，不能迁就照顾。"[2] 这两条很重要。明确这两个原则后要研究构成晚会的节目都包括哪些类型。

综合文艺晚会中有三种类型的节目。

一类属于文艺范畴的节目；一类属于混合性的节目；一类属于非文艺性的节目。这些节目经过编导们巧妙的安排，组成变化万千的电视综合文艺晚会。

一、文艺类节目

1、音乐：歌曲、器乐曲、音乐电视等等。

2、戏曲：京剧、评、越、豫、晋等戏曲。

3、曲艺：相声、快板、评弹、双簧等等。

4、戏剧：小品、短剧、名剧片断等等。

5、舞蹈：古典舞、芭蕾舞、民间民族舞。

6、文学：朗诵诗、散文、小说等。

7、魔术：古典戏法、魔术、木偶等等。

8、杂技：马戏、杂技等等。

二、混合节目

属于混合节目有两种：一种是同类的混合，一种是非同类的混合

（一）同类的混合有戏曲节目中的剧种、流派、人物。比如，评剧、京剧、豫剧、越剧、黄梅戏混合成一体的戏曲小品《拷

---

① 引自林强编：《邓在军电视艺术》第155页，华文出版社1993年第1版。

② 引自林强编：《邓在军电视艺术》，华文出版社1993年第1版。

红》的组合；流派中组合，比如，由马派、高派、言派、余派四大名家联演的唱段《劝千岁》；由不同剧种的人物组合，比如，由越剧人物小白菜、川剧人物凤姐、黄梅戏人物严凤英、京剧人物徐九经组合成的戏曲节目《庙会风光》等。

音乐舞蹈节目有不同演奏乐器与不同的舞蹈组合：

由钢琴、芭蕾舞、小提琴组合的节目。

由二胡、芭蕾舞组合的节目。

由小提琴、琵琶、舞蹈组合的节目。

歌曲联唱、联舞等组合也是属于这类。

（二）非同类的节目组合，有：武术和舞蹈组合《狗娃闹春》，由时装表演与独舞组合的《山妞与模特》；由歌唱、小提琴演奏，时装表演的《化蝶》；由书法与戏曲绝活组合的《洞房花烛夜》；由书法与舞蹈组合的《墨舞》等等。"这类节目往往以它独特的艺术构思在电视晚会中给人留下较深的印象。""这类节目的创意难度相当大，节目成活率比较低，然而一旦成功，却令人永远难忘。"有的编导称这种节目为"嫁接"节目或叫"四不像"节目。[①] 重要的是这类节目要组合得叫电视观众能够接受、认可，混合得要巧妙，真正成为一种创新的艺术品，如搞成一种胡闹式的俗不可耐，使观众接受不了，那就失败了。

三、非文艺节目

这类节同不属于文艺范畴，们能穿插在综合文艺晚会中使用，已经使用过的有以下几种：

1、武术；2、游戏；3、球赛；4、猜谜；5、气功；6、婚礼；7、速算表演；8、时装表演；9、记忆表演；10、抽奖；11、新闻采访等。

---

① 摘引郎昆：《我对春节联欢晚会的一些粗浅的认识》，刊于《中国电视》1994年第11期。

这些非文艺类的节目，穿插在综艺晚会中一定要选择那些有独特性质的所谓“绝活”，具有新、奇的特色和可视性的表现，而不是一般化的内容。非文艺性的节目，往往能增加晚会的趣味性，扩大观众欣赏的视野，传播一定的信息和知识。

以上的归纳仅仅是从类型上划分，但是一台综合文艺晚会，内部节目如何搭配和使用还是根据创意，按照主题思想的要求来决定。而不能稿成到歌舞团拉个舞蹈、到曲艺团找个段子，随便弄个所谓的游戏。东拉一个歌星唱一首唱烂的歌曲，西凑一段戏曲唱段，把它们串在一起就行了，如果综艺晚会这样搞法就等于慢性自杀，失掉观众的喜欢。

中央电视台文艺中心主任邹友开同志谈到春节晚会的节目时说过：“如何在四个多小时的春节晚会中始终抓往情绪，增加观众的参与感、现场感，并使整台晚会充满节日的欢乐气氛是十分重要的课题。作为晚会编导应该深入研究节目构成及其特征，了解什么类型的节目受观众欢迎。什么节目符合晚会本身的规律。”在设计节目时，他认为：“开头节目对春节晚会至关重要。这是整个晚会中的第一关。如果第一关没过好，抓不住观众，就像自行车上坡一样，要想站住，甚至再往上爬，就要花很大的气力。开头节目要具有点题、欢快、民族性和新鲜感的特点，它们是相互联系的，如果没有编导从音乐到画面，从内容到形式，进行精心设计，开头节目就很难成为一下一个有机的整体。”①

关于设计一台综合文艺晚会的节目形态，我们借用古人在传授写文章时有一句写作的口诀：“豹头、熊腰、凤尾”。焦菊隐先生说：“写古文，写小说，写弹词和戏曲，都是这样。这是从我国传统文学作品中总结出来的一个总的写作规律；同时也说明，这个规律的形成，也是由于广大群众的欣赏习惯提出了这种要

① 引自洪民生主编：《追忆》第18页，中国国际出版社1990年第1版。

求。”

“豹有特殊的性格，它在野兽当中，总是独往的，尤其喜欢单独埋伏在草丛里，出其不意地扑向目的物。豹头的花斑成彩，很漂亮，瞳孔能随着光线收放，目光炯炯；猛一下子冲出来，确是很惊人的。豹的动作灵活，变化多端。用它来形容某人突然发迹就称之为‘豹变’；六韬中的豹韬，讲的也是变化多端的战术。”①

我们从“豹头”获得什么样的启示用在电视综合文艺晚会的开头上呢？这里我提炼出以下几点：1、独特性。每台晚会的开头都要有独特性，决不能雷同使人感觉是老节目重播，就像豹的性格那样是独来独往的；2、要漂亮。任何综艺晚会的开头都要开得漂亮，只有漂亮才能产生悦目的美感，吸引人，抓住观众使之不愿离去；3、要惊人。所谓要惊人可不是叫人害怕，而是叫观众意想不到，有惊人之笔；4、多变化。运用现代化的电视设备，把晚会的开头处理得变化多一些，特技机上具有丰富的表现力，三维动画更是能够做到变换无穷。这些手段都是为了吸引观众，使观众从开头节目引起往下看的兴趣。

比如：文化部三届春节电视文艺晚会都非常重视开头点题的节目，并精心设计舞美形象进行营造，借以达到“先声夺人”的目的。

1993年文化部春节晚会是以歌舞《中国潮》为主题歌，演唱的女歌手和伴舞的24名舞蹈演员都身穿有红、黑、白、蓝4种色彩的服饰，象征着中国4个海域，歌中唱道：“掀动着蓬勃的巨浪，凝聚起四海的回响，波澜壮阔是崛起的中国潮，万里鹏程焕发着东方的辉煌。……”曲调高亢。演唱声情并茂，象征性的舞蹈设计和歌手的服饰都起着点题的作用。

① 引自《焦菊隐戏剧论文集》第281页，上海文艺出版社1979年第1版。

1994 年春节晚会的开头，设计得更为华丽。“绚丽的灯光辉映着光华闪烁、花团锦簇的五彩路。音乐声中，五彩路上走来 25 名身穿五种淡浓时装的模特，着装明丽、飘逸。她们翩翩起舞，挺拔、高雅……在新颖别致的模特舞蹈中，推出白雪演唱的主题歌《五彩路》”，“走上朝霞升腾的路，送走了月亮迎来了日出。走上春风浩荡的路，溶化了残雪解冻了河谷。走上鲜花盛开的路，芬芳了田野美化了山麓。走上春潮澎湃的路，海鸥在翱翔，云帆在追逐……”一派朝气蓬勃的景象，五彩路象征着中国人民自改革开放后，逐步摆脱贫穷、落后，走上幸福路。主题歌为晚会的主题起到了揭示的作用。

1995 年春节晚会为表现主题，编创者专门为晚会新创作的女子军乐《辉煌》的主题音乐作为开头。“辉煌、激越的军乐，以先声夺人的气势、揭开晚会序幕。”80 名秀美俊俏、英姿飒爽的女子军乐手一展巾帼风采。主题乐声中，特技飞出 12 幅晚会精彩画面，组成整屏多棱格后定格。在《迎春篇》中，以三首声乐作品颂扬以广东、上海为起点的改革开放所取得的辉煌成就已扩展到了全国，又以舞蹈《迎春》进行渲染，“在清新亮丽、充满春的气息的嫩绿色调中，舞蹈以浪漫的手法，飘逸的舞姿，以金黄色迎春花为主体形象，展示出‘一花引来万花开’的大好春光。独唱选用温馨、甜美的花腔女高产，歌唱改革大潮迎来的又一个艳丽春天。”无论歌曲、舞蹈、服饰、色彩和灯光都营造辉煌的意境，展示出主题的意蕴。

这三台春节晚会的开头都各具特色，既有符合点题的功效，又有鲜艳夺目的漂亮，整体气势非凡，颇有“豹头”的惊人之举。

开头节目对晚会至关重要，那么结尾节目同样不可等闲视之。邹友开主任说：“晚会结尾节目要有一定的深度，一定的气

势，要给观众留下美好的回忆。”①

结尾节目有如“凤尾”，凤尾用少数修长和漂亮的羽毛，把周身的斑彩衬托得更加艳美。晚会的收尾不能像豹尾那样，虽然有力但是下垂的，而要像凤尾那样挺拔，毫不吃力地扬起，与开头节目遥相呼应，形成高潮。“凤尾”的说法不过是一种比喻，比喻总是不准确的，不过，我们从比喻中了解其精神实质。结尾要求像“凤尾”，并不是要求花哨，而是意味着一个出人意料的独特手法的收尾。

比如：文化部三届春节晚会的结尾编创者都注意到“要有一定的气势和深度，给观众留下美好的记忆和无穷的回味”。在1993年春节晚会的结尾是交响合唱《亮起来中国》，“中国亮起来，奔涌的大潮，豪迈的气概，催动着壮丽的时代；辽阔的神州，浩瀚的灯海，迎接着光辉的未来！中国亮起来！”气势恢宏，雄壮有力，犹如翻江倒海之势。1994年春节晚会结尾节目《如意在新春》，金鼓催春，鼓声由缓至疾，由弱渐强，……漫天皆白一点红，在“雪”的舞蹈簇拥下，身着红装的彭丽媛纵情歌唱“头一场东南风，刮来了又一春，春风铺下这五彩路，越走越宽心，鱼跃千重浪，鹰击万里云，大地多辽阔，山河景色新，”歌唱高潮时拓展为五百人合唱，激情浩荡，有气壮山河之态。1995年春节晚会的结尾则以满台“木棉花”翩翩起舞于灿烂的灯光中，辉煌而艳丽。宋祖英演唱的《木棉恋》深情而优美，“木棉花开似彩霞，红了南国红了海角天涯；一花香万家，万花香天下，编织这好年华。”形象地描绘出锦绣的神州、山花烂漫的大地。这三台春节晚会的结尾节目都有一定的深度和气势，使人们对未来充满无限美好的憧憬，令人回味无穷。

开头、结尾节目设计好，剩下的就是中间的部分，这部分的

① 引自洪民生主编：《追忆》第19页，中国国际广播出版社1990年第1版。

节目要扎实、丰富，饱满得像粗壮有力的熊腰一样。在节目安排上有如“连环套”一环套一环地往下进行。在一台文艺晚会节目的搭配上，要从观众的爱好出发，在观众中大多数人喜欢歌曲、音乐、舞蹈。歌、舞节目被列为晚会的“三大支柱”之一，因此，它是一个最重要的组成部分。选择晚会歌曲时，首先内容要广一些，要把握好健康、向上、宣传和娱乐的分寸。在保持民族风格的前提下，提倡风格的多样化，还要根据晚会的要求，多选些短小精悍、节奏明快、热烈火爆、旋律优美的歌曲。这样，可以增添节日的气氛，体现出晚会的基调，其次要追求表现形式的多样化。

舞蹈是以审美规范化了的有组织有节奏的人体动作，侧重表达思想感情的高雅艺术。舞蹈节目不仅能表现欢乐、喜庆，也有展示美的特点，它同音乐、歌曲结合成为歌舞节目，在晚会中也是一个重要的、不可缺少的节目。我国当代著名舞蹈家、舞蹈教育家、舞蹈理论研究学者吴晓邦先生对舞蹈有过这样的论述：舞蹈是人体造型上“动的艺术”，它是借着人体“动的形象”，而表现出各种“形态化”了的运动，这种运动不论是表现了个人或者多数人的思想和感情，都称为舞蹈。他把舞蹈归纳成“表情”、“节奏”、“构图”三要素。进而解释说：“舞蹈的表情”，就是由人的内在感情表达出来的各种姿态和动作（无言的语汇）。而“舞蹈的节奏”却是表情上“人体动”的基础。这基础就是人们生活内被时间和空间所规定了的“动的规律”。这动的规律决定着或影响着“舞蹈的表情”，使表情能连贯和发展。换句话说，“舞蹈的表情”离开了“舞蹈的节奏”是不能存在的；而节奏如果不通过表情也不可能表现出来的。所以一切表情都必须循着节奏的规律而运动，这规律本身，它也在发展和变化的运动中受着动的表情的影响。在表情和节奏密切结合中而发展出来的，就是“动的画面”。这画面便是舞蹈上的“构图”——动的构图——一

种在运动的发展和变化中的和谐场面……懂得了表情、节奏、构图三大要素和它们间的关系，就好像在欣赏和创作舞蹈上找到了一把钥匙。①

舞蹈具有视觉艺术、时间艺术、空间艺术、造型艺术和综合性艺术的特点。使人通过视觉来欣赏和审美。

舞蹈不用语言，主要靠有节奏的动作构成舞蹈作品中最基本的“单字”、“词汇”和“语言”，把舞蹈动作组合起来，就可以表现出人物的行为、思想。性格和喜怒哀乐的情绪变化及某种意境。

舞蹈艺术形式类别也相当繁多，从它创作形式的角度划分：有单人舞、双人舞、三人舞、群舞、组舞、系列舞、舞蹈诗、舞剧、音乐舞蹈史诗等。舞蹈艺术从舞种分类上有：芭蕾舞、民族舞。民间舞。古典舞、现代舞、中国传统戏曲舞蹈等。舞蹈动作经过规范化而形成程式，我国戏曲舞蹈和欧洲古典芭蕾都有程式。因而历来认为程式是舞蹈艺术的一个特征。由美国女舞蹈家邓肯所创始的现代舞蹈诸流派打破了程式，以自然的舞蹈动作，自由地表现思想和生活。从舞蹈的社会作用来看，则可分为两大类：一类是表演性的舞蹈，专为观众欣赏的舞台艺术作品；一类是自娱性的舞蹈。

从舞蹈反映生活的内容上看，有抒情舞、情节舞两种。

1、“抒情舞”是舞蹈艺术的主体。常以“群舞”或“情绪舞”的形式出现。这类舞蹈没有复杂的情节，甚至没有情节，它重在作品的意境和人物情感的抒发。比如，彝族的《铜鼓舞》是以彝族人民那种特有的舞蹈动律和节奏，通过优美的舞姿造型，以及画面的巧妙变化，金石般的声韵，有层次的情绪，将舞蹈推向高潮，充分表现了他们这个民族特有的奔放而炽烈的感情。又

① 引自吴晓邦著：《新舞蹈艺术概论》。

比如：佤族舞蹈《高格龙勐》，则以甩动披在肩上的长发，显示了佤族姑娘豪放的性格、青春的活力。

单一的抒情舞也可以通过反映生活的某个侧面来抒发感情，如：《丰收歌》就是抓住了劳动生活中挥汗收割的情景，用富有江南风格的舞镰刀和汗巾的动作，通过整齐划一的舞姿和队形变化，塑造了一群豪情满怀的江南妇女形象。又如：《看秧歌》、《担鲜藕》都是从生活中择其一点，通过抒情的形式，反映民族的精神面貌。

“舞蹈是美的艺术，人类的万千情感都能融于舞蹈的千姿百态之中。以抒情和表述性为特征的舞蹈是以人体的线条、韵律、造型展开观众的想像空间的，舞蹈家因感于生活而情动于衷形于外，观众则随舞蹈艺术‘亦真亦幻’的表达生活的特殊方式心领神会，去感悟意境。”①

舞蹈艺术不仅可以抒发优美恬静的柔情，同样可以抒发气冲霄汉的豪情，如反映抗日战争的《大刀进行曲》，表现西藏民兵的《藏民骑兵队》，蒙古族的《马刀舞》等等，都是以豪迈、刚劲而富于民族气质的舞姿，在刀光剑影的群舞构图中，刻画了英雄的群像。王曼力说：“舞蹈是无言的，也许它只可意会，甚至连岁月的长河，人类的传承、亢奋的进取，青春的光耀这样抽象的命题，也只有舞蹈才能包容。出现在荧屏画面上，舞蹈艺术的审美取向在于‘无声胜有声’……电视歌舞片《吉祥草原》中的蒙古族男子群舞《万马奔腾》，那奋发的情绪，跃动的舞步，仿佛是一个民族在腾飞；而《欢腾的雪域》中的舞蹈《吉祥龙鼓》，那洁白的哈达，翻飞的龙鼓，则像高原人民纯净而坚韧的品格。千语万言融汇在舞蹈的姿态与律动中，无言的舞蹈艺术充满魅

---

① 引自《电视研究》1993年第5期，王曼力撰文。

力。”①

2、“情节舞”。舞蹈艺术以抒情见长，但并非不能叙事，“情节性”舞蹈就是叙事性舞蹈。它是通过一定的情节事件来塑造人物、表现作品的主题思想的舞蹈，叙事件舞蹈和舞剧一般都比较短小，情节比较简单，不像舞剧那样有着复杂的情节、曲折的故事和尖锐的矛盾冲突。比如：舞蹈《难忘的泼水节》，表现了周恩来总理在西双版纳与傣族人民群众一起欢度泼水节的场面。把周恩来和人民群众同呼吸共命运的高贵品德，深入、紧密联系人民群众的优良作风，作了典型的概括和集中的艺术表现，成功地塑造出周恩来和傣族人民群众的舞蹈形象。由此可见，舞蹈艺术也是可以叙事的，关键是怎样表现这类以情节性见长的“情节舞”，应当像叙事诗那样，充满高度集中概括，不能线索过于庞杂。比如：《金山战鼓》就是这样的一个优秀的“情节舞”，它以巧妙的艺术构思，洗炼的故事情节性，展现了宏伟的战斗场景，刻画了一代巾帼英雄的壮美形象。舞台上仅仅出现了几个人物——梁红玉和她的爱子们，以母子击鼓为主线，将舞台作为一艘中军战船而实写，而将“十万雄兵战大江”的壮烈场景放在幕后作为背景而虚设。这是一种以实带虚，以虚烘实，以小见大，以少胜多的艺术手法。

舞蹈艺术有：(1) 认识功能。通过舞蹈、可以了解和认识社会的心理特征、精神风貌以及社会的各个侧面。(2) 审美功能。舞蹈的审美作用体现在舞蹈的节奏、表情和构图给人以美感和在舞蹈过程中所获得的身心愉悦。它不仅感染着观赏者的感情，也鼓舞着舞者本人的情绪，在舞蹈者与舞蹈者之间的情绪互相影响下，从强烈的节奏感中获得更大的精神满足。但是，舞蹈的审美功能并不是孤立地单纯存在，而是结合着一种动机，或是一种感

① 引自《电视研究》1993年第5期，王曼力撰文。

情去为某种目的服务。因此，舞蹈的审美功能，往往不是和娱乐功能结合在一起便是和教育功能结合在一起的。（3）教育功能。舞蹈的教育功能，是舞蹈的意义所在，通过舞蹈的审美教育，在道德品质和思想情操上给人以影响。但它不是以某种抽象的道德原则进行说教，而是把道德准则通过审美功能体现出来，使人从感情上受到感染，发自内心地体验到这一原则的崇高性，把它变为自己内在的心理欲求。舞蹈的这三种功能，就是真、善、美这三方面的作用。认识功能是真，教育功能是善，审美功能是美。但三者不是孤立的，而是互相联系的，辩证统一。在正常的情况下，舞蹈艺术总是作为真善美的统一整体来对人和社会发生作用。① 通过对舞蹈艺术中有关的知识介绍，我们在构思时，就可以充分考虑舞蹈节目，构成有美感的形象，供观众欣赏。中央电视台 1994 年春节晚会有 23 个歌舞节目。

在综艺晚会上演出的小品与相声常常最受观众的欢迎。有几个小品和相声参与在晚会中挑起观众的观看兴趣，调动起欢快的情绪。小品、相声也被称作晚会中的支柱节目。歌舞、小品、相声在晚会的时间比例上占全部节目的 2/3 左右为宜。因此，编导应该对晚会中的相声、小品节目要特别重视，要花较大的力气进行组织或进行创作。

我们先探讨小品这种艺术形式是如何演变成电视小品的。“小品”这一名词最初从佛门传出，公元 4 世纪时鸠摩罗什翻译《般若经》时，将较详细的二十七卷译本称作《大品般若》，较简略的十卷译本称作《小品般若》。后来世俗把小品演变成文体名，是随笔、杂感等短小文章的通称，如“六朝小品”、“唐人小品”、“明人小品”等成为文学体裁中散文的一种，叫小品文，这种文体的特点是深入浅出，夹叙夹议地讲一些道理，或者简明生动地

① 引自王向峰主编：《文艺美学辞典》，辽宁大学出版社 1987 年第 1 版。

叙述一件事情。现代的小品文因内容不同，一般分为讽刺小品、时事小品、历史小品和科学小品等类别。根据小品短小的特点，其他艺术形式借用了这一名词与自身的特点结合，出现了如美术中的绘画小品，音乐中的音乐小品，戏曲，戏剧中的小品，表演练习小品，进入电子时代的广播与电视，广播电视文艺工作者又以小品的特点为依据移植到广播、电视中，出现了广播、电视小品，文艺节目形式演变成一个独立的艺术品种。

关于电视小品《电视辞典》的解释为："一种简短的电视文艺节目形式，常以形象化的手法简明生动地叙述一件事情，夹叙夹议讲明一个道理，是电视里的'杂文'。它不同于电视短剧。短剧一般要求塑造人物形象，并有一个较完整的故事情节。电视小品则不然，它不一定要求有完整的故事情节或塑造人物形象，而只通过形象化的艺术手法，阐明某一哲理，引起人们对生活的思考。电视小品适宜表现社会生活中一些比较普遍或尖锐的问题，具有较大的启发性。"这种解释比较抽象，之后理论工作者又根据创作的实践进行总结，肯定了电视小品多方面的艺术特点，指出"电视小品是具有鲜明艺术特征的电视剧艺术样式"。

"首先，它贵在小上，以小取胜，在小而精致的基础上创造独特的审美意境。在内容上通过二三个人物和四五个场景，表现一种意念。构成既短小隽永，又幽默风趣，且富于哲理性，以期引起观众对生活的回味和思考。"

其次，题材非常广泛、它可以触及人类社会生活的各个角落，尤其宜于迅速反映社会现实生活。在这伟大变革的时代里，新人、新事、新风貌不断涌现；新矛盾、新困难、新问题也不断发生，因此，运用电视小品这种独特的艺术形式，充分发挥它题材广泛，制作迅速、短小精悍的艺术特征，能够和人们的现实生活发生更密切的联系。艺术创作本身就是一种发现，电视小品尤其需要以艺术家的目光，独具慧眼地透过平凡的日常生活表现，

揭示蕴含在其中的深刻哲理，开掘生活的真、善、美的底蕴，针贬时弊的假、恶、丑的本质，然后经过奇巧的艺术构思，熔铸成鲜明的艺术，借以形象地展现生活的主流和方向。

三、情节凝炼，诗意盎然。因为电视小品篇幅短小，所以不可能有充裕的时间构思曲折的故事，生动的情节，丰富的内容，丰满的形象，所以它要求情节的高度凝炼和集中，要求揭示生活中蕴含的优美和诗意。电视小品正因为其短小精悍，更应从平凡的生活中努力完成艺术的发现和酿制，并创造出诗一样的意境和氛围，让观众在动情之中受到感染和教益。”①

电视小品首次出现在1983年的春节晚会上，编导为了热闹凑趣，赶排了一个小品是《虎妞》、《阿Q逛北京厂甸》，表演者是斯琴高娃和严顺开。虽然仅仅作为一个小插曲，但其现场效果和对观众的吸引力受到大家的重视。1984年陈佩斯、朱时茂就开始了小品创作，合作排练了小品《吃面条》，在春节晚会中取得了空前的成功，为小品成为春节晚会必选艺术品种打下了基础。1985年整个晚会不成功，但一部分节目还是相当精彩的，其中陈佩斯、朱时茂再次推出小品《拍电影》，又一次获得成功。到1986年春节晚会，小品创作的阵营扩大，各路英雄一显身手，其中李婉芬、周国治合演的《送礼》，陈佩斯、朱时茂表演的《卖羊肉串》；四川谐剧演员沈伐的独角戏《零点七》，起了增光添彩作用。1987年春节晚会小品从题材内容到表现形式有了新的开拓，出现了《产房门前》、《恩爱夫妻》，还有戏曲小品《孙二娘开店》，小品节目已成为晚会台柱。1988年发展到晚会中有4个小品，占晚会时间1/4还强，其中有陈佩斯和豫剧演员小香玉同台演出的小品《狗娃与黑妞》，古装小品《清官难断家务事》，小品《急诊》、《接妻》，这一年小品演出难度增加。到

① 摘引自《电视艺术词典》，学苑出版社1993年第1版。

1989年又安排了4个小品，即《英雄母亲的一天》、《招聘》、《懒汉相亲》、《胡椒面》。从总体质量说，这一年的小品达到了高潮，特别受到好评的是《英雄母亲的一天》，评剧演员赵丽蓉一下被推上喜剧明星，侯跃文也作了出色表演。1990年春节，一开始就重视抓小品，但难度更大。播出5个小品，由赵本山主演的《相亲》和陈佩斯、朱时茂合演的《主角与配角》，还保持了第一流的水平，分别被评为观众最喜爱节目的第一名和第二名。

小品在屏幕中走红，有其主客观原因，除夕之夜，观众的普遍心理，是希望看到喜庆、有趣、高质量的节目，而小品内容的选择正是着眼于用喜剧形式去讽刺那些不好的社会现象和表现某种社会心态，在笑声中给人思考和启迪。有的以正面表现为主，有的通过喜剧形式表现一定的思想内涵，笑过之后，耐人寻味。中央电视台1994年春节晚会中有《越洋电话》、《密码》、《八哥来信》、《吃饺子》、《上梁下梁》、《拆迁变奏曲》、《打“扑克”》、魔术小品《大变活人》8个小品节目。

电视小品的创作，一是主题的选择，一是主题的开掘，既要考虑时间的长度，又要保证思想质量和艺术品位。好的电视小品要主题好，剧本好，演员好，三者缺一不可。编导在组织创作是，尽量求短、求新、求节奏快，不要使晚会有松弛或冗长的感觉。

综艺晚会中除去小品，我们在前面提到的还有相声节目。从1983年的春节晚会上就出现了相声：《山村小景》、《木偶戏》、《说一不二》、《错走了这一步》、《对口词》、《战士之歌》、《讲礼节》、《方言》、《猜谜语》、《串调》等，共有10个之多。1989年春节晚会上有：群口相声《送春联》、《送别》、《生日祝辞》、《捕风捉影》、《别挤了》等，近几年来相声创作不很景气，但在春节晚会上还是少不了相声节目。1994年的春节晚会上演出了相声《点子公司》和化妆相声《跑题》等，可见相声节目在晚会中的

重要地位。

关于相声艺术，我们作一些简要的介绍，这有利于编导对相声艺术的了解，在选节目时作为参考。

相声是中国特有的，它的形成有很长的历史过程，一般认为经宋、元、明直至清同治年间由民间笑话演变而成，以引人发笑为艺术特色的喜剧性的语言艺术。是以说、学、逗、唱为主要艺术手段。一般用北京话说讲，也偶有用当地方言说讲的方言相声。说，指的是相声的表演方式，表明相声是说唱艺术；逗，指的是相声的艺术风格，表明相声是具有喜剧风格的语言艺术；学和唱，都是指相声的艺术手段。四种要素中，“说”居于统领地位，赋予相声艺术以表演基础，确定了相声作为说唱艺术的特点，又是逗、学、唱的粘合素；同时，“逗”也在风格特点上制约着说、学、唱。

相声的基本结构单位“包袱”，是相声术语，是一种比喻的说法，意思是采取种种艺术手段把可笑的东西包起来，等待时机成熟，突然打开，让那些可笑的东西一下子呈现在观众面前，任何一段相声都是由大大小小的“包袱”组成的。相声艺人认为，最理想的相声段子是大“包袱”套小“包袱”，而整个段子就是个完整的“包袱”。

相声的表现形式可以分为三种，即单口、对口和群活，其中对口相声最为普遍，成为相声的主要形式。单口相声是相声里最早出现的形式，传统相声里单口相声极多。单口相声一般以“说”的段子居多，有曲折的情节、生动的故事，有众多的“包袱”，有“打诨”式的评点，有虚拟化的色彩。对口相声，由两个演员表演，甲为逗哏，乙为捧哏。对口相声又可分为“一头沉”、“子母哏”、“贯口”三种。“一头沉”以逗哏的叙述为上，捧哏居于辅助地位；“子母哏”是甲乙互相争辩，组织“包袱”，揭露矛盾、进行表演，但它不能单独存在，必须辅以“一头沉”

或“子母哏”。“群活”，指3人或3人以上的相声，除“捧哏”、“逗哏”外，还有一个“腻缝的”，从中调停，滑稽取笑。

相声的结构一般可分为“垫话儿”、“瓢把儿”、“正活”和“底”四部分。“垫话儿”就是开场白，可起集中观众情绪的作用；“瓢把儿”是过渡段；“正活”是相声的主要部分，由它便可一个“包袱”接一个“包袱”地趋向高潮；“底”，又叫“攒底”，是一段相声的结尾，也是高潮所在，底的好坏直接影响整段相声的效果，底应该既能引起观众酣畅的笑声，又意味隽永。

相声语言一般具有通俗易懂、生动形象、明快犀利、朴实含蓄、灵活多样的特点；相声往往运用夸张、比喻、对比等修辞手段和语言技巧，达到幽默诙谐的目的。相声取材的范围是较广的，既可以讽刺，也可以歌颂。①

相声表演直接面向观众，收到的社会效果是快速而明显的。相声将以它鲜明的善恶、美丑的立场和幽默风趣的特点赢得观众的笑声。在相声界的艺术家们的表演过程中，出现过化装相声，用简单的道具服装将自己装扮成相声中的人物，增加形象性和风趣性。相声在利用现代传媒工具电视时，出现一种新的形式叫电视相声。电视相声是从可视性出发兼顾可听性，因此，它不仅仅是说，而且增加了戏剧性的演。根据已播出的电视相声来看，其特点是类似于默片加旁白的手法，它扩展了说的内涵，利用段子中的人物形象、动作、场景，来进行表现说的内容。其重点放在那些有情节性的说上，而学、逗、唱等表现形式却难以表现，不能涵盖相声的全貌，只能说是相声家族中利用现代化传媒手段的一个分支。比如：《曲苑杂坛》播过一个电视相声《补袜子》，“叙述一个妇女挺笨，又爱说大话，丈夫买了一丈二蓝布让她给做件大褂儿，她给裁坏了，还说：‘不要紧，可以改小褂儿，’小

① 引自王向峰主编：《文艺美学辞典》，辽宁大学出版社1986年第1版。

褂儿也裁坏了，又改成坎肩儿、裤衩儿，还不行，只好补袜子，妙的是把补丁补在脚面上”。这个段子就是由两个演员表演，加上画外音进行录制的。

还有根据郎德沣创作的相声《夜行记后传》，在专题综艺节目《为了腾飞》中进行表演，也是采用电视相声的手法，对40年前的父亲和40年后的儿子不遵守交通法规而造成的恶果作讽刺性的揭露，对观众进行善意的教育。这个电视相声，导演下了很大的功夫，拍成电视相声，比在舞台上更具有可视性，人物、道具和化妆都从视觉出发，获得艺术上美感要比一般说相声有更独特的地方，这也是发挥电视优势的举措，非常值得借鉴。

观看春节综艺晚会的观众，有一批爱好戏曲的观众，为了满足戏曲爱好者的需要，应安排一定数量的戏曲名家表演的戏曲节目。戏曲是我们中华民族传统的戏剧艺术，它在世界剧坛上占有很重要的地位，居于最优秀的戏剧艺术之列，以梅兰芳为代表的中国戏曲体系与斯坦尼斯拉夫斯基戏剧体系、布莱希特戏剧体系，被世人公认为当今世界三大戏剧体系。梅兰芳是中国传统戏曲最成熟的代表，他的体系具备的特征也是中国传统戏曲所具备的特征，因此，以他作为代表中国戏剧的体系是最正确的。

中国戏曲曲种繁多，全国地方戏曲剧种有360个以上，仅从戏曲的声腔系统上进行归纳，可分为：“东柳西梆、南昆北弋”与皮黄调五大声腔系统。（1）柳子腔不单指明代以来山东曲阜一带流行的柳子戏，还包括湖南、湖北的花鼓戏、江西的采茶戏、安徽的黄梅戏、云南的花灯戏等。以山歌、民谣、小曲为主要唱腔的被称为俗曲，曲牌委婉动听，能够表现细腻复杂的思想感情，有“九腔十八调、七十二艾艾”及“难艾艾”之称。（2）梆子腔名称的来源，是由于乐器中有两根表达节奏用的硬木梆子而得名，它的声调高昂悲壮，自明代以陕西诞生的“西秦腔”而演变的，是戏曲中最早创用板式变化结构的声腔。流传北方广大地

区，秦腔、晋剧、豫剧和蒲州、上党、莱芜等各种梆子，都是它的支叶。(3) 昆山腔的历史可以上溯到元代，自南戏流经昆山一带，与当地语音和音乐相结合，经昆山音乐家顾坚的歌唱和改进，推动了它的发展，至明初遂有昆山腔之称。它的声调最抒情、最优美，具有“流丽悠远”的特色，使昆腔音乐以“婉丽妩媚，一唱三叹”著称。明末清初，昆山腔流传各地，与当地的地方戏曲相结合，产生了这一系统中许多带有地方色彩的分支，如：川昆、湘昆、苏昆、徽昆，浙江还有剧目丰富的婺昆。(4) 弋阳腔保存了古老的南戏部分传统，是宋元南戏流传至江西弋阳后，与当地方言、民间音乐结合，并吸收北曲演变而成，弋阳腔又通称高腔，多用打击乐器。弋阳腔的传统特征，如徒歌（乾唱）、帮腔（接腔）和滚调（滚唱、滚白），也就是采用前后台一唱众和的帮腔形式，它的风格比较粗犷、朴实。以高腔为主的赣剧、湘剧、川剧、徽剧、闽剧都是它的亲族。(5) 皮黄调是清代中叶形成的，以西皮二黄为主的导板、慢板、快板、散板等一套曲调组成，大多是七字句与十字句，汉剧、京剧，桂剧、粤剧属于这一类。

在各个声腔系统所属的剧种中，秦腔、昆剧、川剧、汉剧、徽剧和越剧，影响都很大。秦腔是西北的主要剧种，康熙年间已传到北京；到乾隆时出现了杰出的演员魏长生以后，它更轰动了京城。昆剧是我国古典戏剧表演艺术的高峰。它有四千多支曲调，适用于塑造不同类型的人物；配合音乐，它有一整套精心创造的舞蹈动作，表现人物的内心世界，细致传神。川剧在西南影响很大，剧本主题鲜明，情节生动，以小生、小旦、小丑为主的戏特别多，在喜剧表演手法方面有丰富的经验和创造。徽剧和汉剧与京剧的形成都有密切的关系，特别是徽剧，唱腔丰富，包括二黄、昆曲、吹腔、高拨子等各类声腔，表现力强，在做功上特别是武打技巧方面也很讲究。

此外，还有形体动作很像傀儡的莆仙戏，用琵琶、洞箫、三弦伴奏的梨园戏，……这些既有共同的民族风格、又有鲜明的地方色彩的戏曲，说明我国艺术土壤的肥沃与人民丰富的智慧和才能。

在所有的地方戏曲中，享有最高荣誉的是京剧。30 年代，京剧就有“国剧”的称呼，艺术大师梅兰芳曾多次率领剧团出国作轰动世界的演出。全国各省的主要城市都设置了京剧团，就可以知道这个剧种的群众基础多么深厚！

京剧的历史并不很长。清朝光绪年间形成于北京。其前身为徽剧，通称皮黄戏，同治、光绪两朝，最为盛行。道光年间，汉调进京，被二黄调吸收，形成徽汉二腔合流。民国初年还有人把皮黄称作徽调。光绪、宣统年间，北京皮黄班接踵去上海演出，因京班所唱皮黄与来自安徽的皮黄声腔不同，而且更为悦耳动听，遂称为“京调”，以示区别。民国以后，上海梨园全部为京班所掌握，于是正式称京皮黄为“京戏”。“京戏”一名，实创自上海，而后流传至北京。在皮黄衍变为京戏的过程中，同治、光绪年间皮黄班中改笛子为胡琴，统一了伴奏乐器以后，陆续出现了一批著名演员。他们促进了皮黄戏的发展，终于形成一个崭新的剧种——京剧。唱腔以二黄、西皮为主要声腔。二黄旋律平稳，节奏舒缓，唱腔较为凝重；西皮旋律起伏变化较大，节奏紧凑，唱腔较为流畅、轻快、明朗、活泼。①

京剧比较全面地体现我国戏剧的民族风格与传统特色。角色的分行在生、旦、净、丑四类之下，再细分为老、小、武、红各生；青衣、花旦、刀马旦、武旦、闺门旦、泼辣旦、老旦；铜锤、架子花、武花、摔打花；袍带丑、方巾丑、武丑、茶衣丑等。各类角色根据剧中人物的身份、气质与性格，都有规定的扮

① 摘引自《文艺小百科》，学林出版社 1992 年第 1 版。

相与脸谱、服饰，不能混淆。在表演上：

（1）讲究手、眼、口、身、步五法和唱、做、念、打四功的规矩尺度。各行角色必须掌握本行的一套专门技术，如小生的扇子、旦角的水袖、武生的斤斗和武打套子，老生的甩发、髯口等等，还要熟练地运用被称为程式的一系列规范化了的舞台动作。

（2）程式化是我国古典戏曲在表现手段上区别于话剧等戏剧艺术的主要特点。程式的出现是戏曲艺术家继承了我国“诗言志”、“情动于中而形于言”的传统，不去直接反映生活现象，而是首先从生活实践中孕育“意”，以意为主，立象尽意，创造具有装饰美的程式化的“象”来体现作者的“意”，这就是虚拟。虚拟是戏曲艺术最根本的特色。所以通常称戏曲为写意的戏剧，它和西方的写实戏剧是两种不同的体系。

（3）装饰美是戏曲艺术魅力的一个重要方面。由于戏曲的艺术形式完全程式化了，它的形式美就不是摹拟生活中自然形态的美，而是一种装饰的美。它追求的是干净、整齐、鲜明、简练，比如戏曲舞台上角色的面貌和现实生活中人的本来面貌大不相同，它舍弃了许多细节上的区别，而抓住男女、老少、美丑、善恶等关键充分装饰，甚至赋以象征的意味，就构成了脸谱图案，再比如戏曲舞台上兵士列队或交锋所走的路线讲究对称、均衡，也是图案；其他方面如演员读台词时的语音、语势和台词本身的句式结构等都体现了装饰的美。

戏曲艺术形式的装饰美是和高难度的表现技巧紧紧结合在一起的。话剧艺术并非不讲究技巧的难度，但它在形式上追求真实、自然，所以要把技巧的难度掩蔽起来；戏曲则不为了追求真实、自然而掩蔽技巧的难度，相反要明显地展示技巧的难度使观众惊叹。可以说凡是受观众欢迎的戏曲演员都掌握了一种或多种高难度的技巧，凡是受观众欢迎的戏曲剧目都为施展高难度的技巧提供了广泛的可能性。前面提到的戏曲表演讲究唱、念、做、

打四个方面，在这四个方面都需要难度很高的技巧，演员的演唱要声音洪亮、字正腔圆，就得善于运用丹田气，掌握换气、偷气、缓气的本领，正确运用共鸣部位，钻研字的四呼、五音和四声，这些都需要经过多年的严格训练；演员要做得好、打得好，就需要经年累月地刻苦锻炼腰腿和眼睛，还要善于利用服装和道具来表情达意，例如耍帽翅、耍雉尾、耍髯口、耍水发、耍扇子、耍笏板、耍水袖、耍手绢、耍腰带、耍旗……等。优秀的戏曲演员仅仅凭着帽翅的颤动就能表现出丰富的感情和复杂的心理活动，并使舞蹈动作显得更富于变化、更美，把唱、念、做、打结合起来，声、形合一才能创造出完美的舞台形象，这都是真功夫，丝毫不能掺假，所以戏曲艺术的形式美又以其难能可贵吸引观众。①

总之，中国戏曲以五大声腔系统、程式化的虚拟动作及装饰美区别于戏剧艺术中的其他种类。但是，近几十年来发展起来的现代戏曲与传统的戏曲艺术中的其他种类相比，出现了明显的区别，无论是在内容上还是在表现形式和表现手法上都是不同的，现代戏曲一般利用传统戏曲的曲牌和唱腔作为手段，表现现代人的生活。从演员的扮相、化妆、服装、道具、舞台布景，以及表演动作，都要接近现实生活。这就为戏曲艺术反映现实生活开辟了一个前景广阔的天地。

作为传播文化艺术的电视文艺编导，有责任利用现代化的传媒手段——电视荧屏普及和推广我们民族艺术中的瑰宝——戏曲艺术，使观众更热爱我国民族的文化艺术。许多外国人不远千里、万里来到中国专门学习中国的戏曲艺术，作为中国人应该更热爱自己的民族艺术，为弘扬民族戏曲艺术贡献自己的力量，一方面满足戏曲爱好者的欣赏要求，另一方面担负着培养新的戏曲

① 摘引自江溶编：《艺术欣赏指要》，文化艺术出版社 1986 年第 1 版。

艺术的爱好者，使青年观众感受民族戏曲的巨大魅力。编导在构思综合文艺文学台本时，应选择有代表性的剧种进行表现。

除去上面提到的歌舞、小品、相声、戏曲等外，还有曲艺、杂技、诗朗诵、魔术等艺术形式也是构成综艺节目的艺术成分。如同一桌宴席，有主菜、有配菜、有小菜，有热菜、有冷盘，还要有汤。根据整台晚会的主题、基调进行搭配，达到色、香、味俱全。

根据晚会的主题需要还应该选择一些非文艺性的内容或话题，扩展晚会的信息量，满足观众的好奇感或宣扬某位演员的艺术成就。比如：吉尼斯世界之最的“呼拉圈”表演；纪实节目；《全家福》；采访海外游子等。选择非文艺性的节目，要注意有新鲜感和奇特的题目，搀和在晚会中也能引起观众的关注并使观众获得一些知识或说明有一定社会意义的题材也是综艺晚会所需要的，比如：中央电视台 1995 年春节晚会上有一个节目《看看母亲河》，这个剧节目是由 99 瓶黄河流域的水样排列在一起蜿蜒而下，主持人倪萍让来自黄河源头和入海口的两名黄河儿女紧握双手，又将一壶黄河水样交给来自台湾的年轻人，请他带给宝岛上的同胞们，采集黄河水样的人与台湾青年学生的亲切对话等，形成了一幅感人至深的画面。

把以上不同类型、不同形式的节目，组合成晚会的“熊腰”，使每个节目都不同程度地为晚会增加气氛，加上演员们的多姿多彩的表演使晚会所确定的基调得到充分的体现。在撰写晚会文学台本时有两点值得注意：

（一）根据晚会基调需要所选择的现成节目应该根据电视的要求，进行加工或进行包装。对于老作品的重新包装，应该是既不损害原作，又要以新的面貌呈现在荧屏上。重新包装、重新组合的老作品有时比重新创作还要费事，但为了使老作品更有可视性，花些功夫是值得的。比如：俞丽拿演奏的小提琴《梁祝》早

在60年代就在全国广为流传，令人百听不厌，成为一首著名的小提琴协奏曲。80年代，著名词作家严肃又为这首提琴曲填词成为彭丽媛的独唱歌曲《化蝶》，这两个节目都是荧屏上展示过的现成的老节目。那么创意人和编导是如何把它们进行重新包装和重新组合呢？著名策划撰稿人韩伟说："中央电视台35周年台庆晚会上演奏这支名曲并请俞丽拿来演奏是能够想到的。但是这并不够。我们选择了竖琴伴奏，又加上彭丽媛的独唱《化蝶》，这时场面仍然不够饱满，所以又加上了时装表演，而且不是一般的时装表演，是著名设计师刘洋专为这个节目设计的'蝴蝶系列'时装。这样，这个节目不再是简单地演奏一支名曲，而是充分渗透了编导意识之后一个崭新的电视文艺节目。"

乐曲演奏如果只有一个人在舞台上表演，画面肯定单薄，在文化部1995年春节文艺晚会上有青年二胡演奏家宋飞独奏的名曲《二泉映月》，编导根据这首名曲的内容，组织创作了双人芭蕾舞，一男一女在明月当空的背景下，随着二胡曲表演情真意切的舞蹈，使单独演奏的《二泉映月》与可视形象的舞蹈相结合，赋予老乐曲以新的表现形式，不仅有可视性也使舞台（或屏幕）更加饱满。这是编导对现成节目进行包装后出现的新节目。包装节目囊括了戏曲、令人怀念的中国歌曲、外国名曲等等。其包装的手段也不仅限于乐器的搭配或舞蹈阐释，也可用服装、布景、插播资料等手段。最主要目的是对主体立意起到补充和完善的作用，包装要巧妙，不要画蛇添足，使节目不伦不类。

（二）重视动情节目。动情节目在晚会中一般是根据主题的需要，能引起观众感情共鸣的内容，构成晚会所需要的节目。动情节目的内容往往与时代氛围和人们普遍关心的人和事作为选择的重点，要求内容一定要以真实、真情、感人来打动观众的情感或引起共鸣，才称得上是动情节目。比如在文化部1994年春节文艺晚会上有一个小品《黄土地的呼唤》，表现的是一个记者采

访中发现贫困的农村失学少年的心酸。她为了求学所付出的艰辛，感动了记者。记者表示资助这个失学的女孩。节目内容是真实的，情感是动人的。又比如：文化部1995年春节文艺晚会上有一个动情节目《配乐朗诵：鸣歧不让》由李默然朗诵，这个节目是1994年10月6日《人民日报》"今日谈"栏目上发表过的一篇短文，说的是《辽宁日报》创刊40周年座谈会上李默然发言，没有豪言壮语，没有华丽辞藻，却赢得了如雷的掌声，在人们心中产生了巨大共鸣。文章的名字叫《何以如此动情》。这个真实的人和事形成了动情节目《鸣歧不让》，讲述的是前锦州市委书记张鸣歧严以律已，廉洁奉公的拒绝走后门的几件事，而这几件事是人们普遍关心，最使人动情的事件。张鸣歧在锦州遭受特大洪水袭击的紧要关头，舍生忘死，亲临抗洪抢险第一线，查看灾情、拯救群众，不幸壮烈牺牲于抗洪抢险第一线。赢得锦州300万人民的共同赞誉和深切怀念。

关于晚会的基调，除去节目的选择外，还有灯光的设计、舞美艺术的营造、摄像的处理、特技的使用等等文学台本以外的内容。

第三节　综艺节目的结构类型

一台综艺晚会，有了主题思想这个坐标，有了不同内容和不同形式的节目确定了晚会的基调，要把这些不同形式、不同内容的节目组成一个完美的有机整体，编导就要细心地考虑选择什么样的结构形式进行组织安排。从一些晚会节目中我们归纳了以下几种类型。

一、珍珠项链结构

编导在构思综艺晚会内容时，选择好一个个较为理想的节目也就等于挑选到了一颗颗珍珠，这些珍珠就其自身来说是个体的

形态。把这些个体形态的珍珠连结在一起，必须有一条线把它们串起来，这条线通常称为“串联”。经过串联之后，像珍珠一样光彩照人的个体节目，才能从无序状态到有序状态，就如同我们比喻的项链一样形成一个整体性的状态。它与珍珠不一样的是此时各个节目会产生质的飞跃和新的价值。节目串联得好，可以使晚会增强整体感、节奏感，提高思想性、趣味性。一般地说，串联的功能主要表现在渲染主题、承上启下、活跃气氛等作用。这种像项链一样的线状结构特别值得注意的是要设置悬念。电视文艺节目的收看环境，大都是自由自在地在家庭中进行。运用富有悬念性的串联可以起到吸引人和延续观众注意力的作用。

串联采用不断埋设悬念，运用拖延的方式把晚会中最使人感兴趣的节目、演员或其他具有吸引力的要素进行组合，起到点题、衔接、活跃气氛等作用。这种线状形态结构的晚会常常用在现场直播的播出方式上，它使晚会增强整体性效应，有一气呵成的感觉。

二、段落组合结构

段落组合也就是将一台文艺晚会分为几个段落，将这些段落按照晚会主题思想进行组合成一个整体，共同来完成主体立意的结构方式。而且每个段落又都有自己的明确立意。

比如：文化部1994年春节晚会——《五彩路》就是段落组合的结构形式。《五彩路》这台晚会有：《新春的祝福》、《欣慰的记忆》、《灿烂的星座》、《美好的展望》4个段落。《新春的祝福》这个段落像是交响乐的“序曲”，文章的第一段，通过“明星大拜年”为由头，唱出春节来临、一年复始、万象更新的喜庆景象。大拜年的吉祥话唱完，紧接着引出点题的主题歌《五彩路》。这首歌中所要表述的是从“五彩路”上“走来一个兴旺的民族”，而“五彩路”又是“通向明天通向幸福”的大路，用艺术的语言将“五彩路”比喻为改革开放、经济腾飞。这一段落是紧扣主

题，统领整台晚会的灵魂，短小精练、开门见山，有“启”的用意。

点题之后，紧接着进入第二段落，主持人以幽默的串联词引出段落标题《欣慰的记忆》，这个段落用写文章的规律来比喻，有“承”的意思，也就是“承”上第一段落的“启”，进一步展开内容。这个段落主要是回顾过去那些闪光的艺术品种，有过“辉煌”的，也有过“壮丽”时期，在新春之际将它们多侧面地进行展现，其中有50至60年代在群众中广泛传唱的优秀歌曲联唱，唤起观众对往事的追忆。有1993年文化部少儿司在上海举办的全国少年提琴比赛获奖者陆威领奏，150余名少年儿童小提琴手联奏的《初绽的蓓蕾》表现出我国音乐教育的深入普及。有表现《寻找白娘子》的小品，借以相继引出京、豫、晋等不同剧种的《白蛇传》中精彩唱段。有群众熟悉、旋律优美的少数民族歌曲联唱《欢乐的神州》；有气度恢宏、声势浩大的管弦乐演奏；有京剧清唱《梅韵群芳》，展示梅派艺术源远流长、群芳竞妍、后继有人，以此阐述梅兰芳金奖大赛的意义；有对申办奥运会企盼的独唱歌曲《热望》；有表现当今在歌坛、影视剧中走红的演员，当年都是从戏曲艺术中获得“原功”才有了今天的成就的戏曲联唱《闪光的起点》，这一段落以独唱歌曲《永恒的瞬间》作为结束。有点将过去的艺术成就作一小结，那些“已成过去”，留下的只是“永恒的魅力”和“终生的怀念”。当今如何呢？推出第三段《灿烂的星座》。这个段落有承上启下“转”的作用，进一步展开立意所要表现的内容，展示文化艺术战线上取得的成就和明星们的风采——在国际声乐大赛中获奖的演员：么红、杜吉刚、郑咏、袁晨野，赵登丰等；文化部文华奖获奖者：张智、袁晓红；梅兰芳等金奖大赛获奖演员；一些歌手大赛中获奖的演员：白雪、梅华、崔京浩等；一些知名度很高的影视界，戏曲界、音乐界的名角儿；还有一些很有前途的新人，如中国音乐学

院的一批声乐系学生。一百多名少年提琴手和陆威、金铭、蒋小涵等儿童演员。老中青少四代同堂、构成了人才济济的喜人场面。给这些演员安排了不同的文艺节目，使他们在观众面前亮相，以他们精湛的艺术供观众在节日期间欣赏，突现着今天中国人的精神风貌。

第四段落《美好的展望》是整台晚会中“合”的部分，它着意于表现主题和立意，“五彩路”是改革开放的路，“路的开拓者是值得赞颂的，”因为“他把希望留给了后人。”在这个段落中策划者们安排了从“五彩路”上走来声乐新秀吉玲洁，她引吭高歌一首《春讯》，通过赞花，歌唱邓小平同志南巡重要讲话给祖国改革开放带来的艳丽春光……台湾著名词作家庄奴先生为文化部春节电视晚会创作的歌词《拥抱生命》表达出海峡两岸同胞对伟大的祖国、伟大的母亲共有的感情。小品《呼唤》和独唱《浮动的深情》表达了对教育的渴望，教育是立国之本，只有把教育抓上去才能使“所有的种子都开花结果”，祖国的未来才能“昌盛繁荣”，最后以独唱《希望的星》再度对改革开放的总设计师邓小平赞颂，是他“为的是富饶大地造福百姓”，是他“为的是富国强民繁荣昌盛”，“蘸心血绘出蓝图”、“用心灵耕耘播种”。他是五彩路上的拓路人，在五彩路上前进，使中国成为“东方的星，灿烂的星”。

尾声歌舞《如意在新春》是与序曲《明星大拜年》相呼应，歌词中说：“头一场东南风，刮来了又一春，春风铺下这五彩路，越走越宽心。鱼跃千重浪，鹰击万里云，大地多辽阔，山河景色新。”“头一场东南风，刮来又一春”是一句双关语，邓小平南巡讲话，可以说“东南风”使改革开放的春风从东南吹向祖国大地。加速改革开放又迎来了一个新的春天，改革开放铺下的五彩路“使山河景色新”。

我们对《文化部 1994 年春节晚会——五彩路》进行详细分

析，使大家更好地了解段落组合结构的特点，在电视荧屏上为了显示四个段落的标题，依次用字幕进行强调，提醒观众。

三、篇章组合结构

篇章结构是由“章”或“篇”单独构成，也有“积章成篇”的结构形式。为纪念抗日战争和世界反法西斯战争胜利50周年，由中宣部、文化部、广播电影电视部、中国人民解放军总政治部和北京市人民政府联合主办的大型文艺晚会——音诗《光明赞》，它的总体为《记忆》、《血印》、《丰碑》，《光明》4个乐章和一个《序幕》构成。何为乐章？“乐竟为章”。就是乐曲告一段落谓之一章。《光明赞》文艺晚会以弘扬爱国主义精神为主旋律，艺术地说明：中国人民抗日战争的胜利，是和平民主力量的胜利，是人类进步事业的胜利；充分揭露日本帝国主义的侵略罪行，展示中国的抗日战争是世界反法西斯战争不可分割的重要组成部分；体现中国抗日战争，是在中国共产党倡导的抗日民族统一战线旗帜下，一次全民族的抗战；反映中国共产党及其领导的抗日根据地是全民族人民继承和发扬爱国主义传统，同心同德，为建设有中国特色的社会主义而奋斗的民族自尊心、自信心和自豪感，展现民族的凝聚力和振奋的民族精神。将这样的内容以大写意的笔触，运用四个乐章进行表现。

以章结构的大型综艺晚会还有献给中国人民解放军空军建立45周年《蓝天长城》。这台大型文艺晚会共分5个部分：序幕《我就是天空》中一条通天的银色大道，彩旗飘舞、花海春潮……在《我就是天空》音乐中，展示当代航空兵形象的群舞表现了人民空军的威武英姿。第一章《银星璀璨》一组反映航空兵、地面防空兵、空降兵、雷达兵、通信兵的歌舞，展现了在国防现代化建设中我人民空军的强大阵容。节目有快板书《蓝天群英谱》，合唱《先进连队之歌》。男中音独唱《缀满红星的战鹰》，男子集体舞、《矫健的鹰》等。第二章《霞光七彩》通过女子集

体舞《绿韵》、男声表演唱《九曲黄河水畅流》、女声独唱《我想为你下场雨》和《多么好的队伍、多么亲的兵》等表现了空军指战员和人民群众的骨肉深情及爱国热忱。第三章《碧空情怀》以小品《说句心里话》、合唱《军旗，战士的旗》、朗诵《伟大的声音响彻蓝天》、男子集体舞《雄风》等表现了空军官兵发扬传统努力拼搏，无私奉献，勇往直前的火热情怀。尾声《九天放歌》，伴随着嘹亮的歌声，宽银幕上机群在云海中巡航，导弹倚天伫立，伞花开满蓝天，翼下长城巍峨……军乐奏响了《中国空军进行曲》。

除去以“章”的形式进行结构外，还有以“篇”的形式进行结构的。文化部、总政治部、北京市人民政府、广电部、中国文联合作排出的纪念毛泽东同志诞辰一百周年大型文艺晚会《山高水长》就是一例。整台晚会的总体框架是由《序》、《高山篇》、《大河篇》、《尾声》四部分组成。“序”是点题，诗意地表现一代伟人从韶山诞生，开始他那波澜壮阔的一生。

上篇《高山篇》，借对山的赞颂来赞颂中国革命。“高山”是一种象征、一种寓意、一种诗的概括。它既象征毛泽东及其思想是人类历史上一座雄视千古的高峰，又象征毛泽东领导的中国革命，象征以工农为主体的革命武装像山一样顶天立地的气概和倒海翻江的力量。

下篇是《大河篇》，“大河”的寓意也是多方面的。它既象征毛泽东开创的革命事业犹如一条奔流不息的历史长河，从过去走到现在、走向未来，又象征中国共产党人乃至整个中华民族百折不回的斗争意志和精神；象征党和人民、领袖和百姓同甘共苦、休戚与共的感情和风范。

《高山篇》所表现的主要是给人以大气磅礴的空间感，而“大河篇”所表现的则是一种意味深长的历史感。这是一种浩大的时空。既充满了阳刚之气，又表现了柔和之美。

尾声表现的是，以中国共产党人为代表的中华民族将以无愧于前人的辉煌来光耀世界和未来的许多个世纪。毛泽东和他的事业是不朽的。社会主义和共产主义将永葆青春、永不衰老。

由章和篇组成、“积章而成篇”的篇章结构形式要以1995年文化部春节文艺晚会《辉煌》最为突出。这台文艺晚会共有：《序》、《迎春篇》、《星光篇》、《祝愿篇》。每篇都由几个章组成。比如：第一篇《迎春篇》中就有：“迎春”、“庆春”、“颂春”三章；分别以舞蹈及女声独唱等形式组成；在第二篇《星光篇》中是以“文华荟萃”（一）、（二）两章组成，其中包括“戏曲清唱”、“杂技集锦”、“歌剧之光”等；在第三篇《华彩篇》中以“古韵新风”、“文华荟萃”（三）、“金曲流芳”、“乐曲与组唱”、“歌海揽胜”等组成。在第四篇《祝愿篇》中以“配乐朗诵”、“情系中华”、“希望的蓓蕾”组成。尾声：以歌舞《木棉恋》完成这台晚会的篇章结构。

通过以上例子我们可以看出篇章结构的特点是篇中包括了章。而章由相对独立的内容组成，各篇不必有上下的逻辑关系，即所谓“乐竟为章”。由章组成篇也就是篇章结构的特点。

四、编年史诗结构

编年史诗结构，常用在纪念大型的周年活动的文艺晚会上。比如，民政部和总政治部在1993年春节到来之前举办了一台《正月里来唱新春》，目的是纪念延安开展“双拥”运动以来50周年。这台大型迎新春文艺晚会就是编年史诗结构。1943年1月，党中央、毛主席倡导“拥军优属、拥政爱民”运动以来，到1993年整整50周年，在历经半个世纪的“双拥”运动中曾出现过许许多多动人的事迹。那么，作为电视文艺晚会如何来反映和纪念这个日子，又采取一种什么样的结构形式为最好，我分析文学台本的撰稿人就是采用编年史诗的结构，把晚会的节目分成“辞旧岁”和“迎新春”两个部分作了整体性的安排。

下面我们根据录像资料进行分析。这台晚会以舞蹈《咱们的大秧歌》和联唱《正月里来唱新春》，叠入民政部部长崔乃夫和总政治部主任于永波的祝贺作为开场，拉开了晚会的序幕。主持人上场后正式节目开始，晚会就在“辞旧岁”部分按编年顺序将《双拥》的内容进行了表现，在这部分中又分为两个时期，第一时期是从工农红军北上抗日到建国为止。中间表现了工农红军年代、延安大生产年代、抗日战争年代和解放战争年代。晚会选择了这个时期中最典型最有代表性的，表现军民关系的歌舞和戏曲节目。如：《送红军》、《纺车谣》、《军民鱼水情》和《大车轮》。第二时期是以建国到改革开放迎接新曙光结束。表现建国后《双拥》的内容，主要集中在战士保卫祖国、参加和平时期的建设，更多地是表述情感和成就。以歌曲、舞蹈、小品、杂技等艺术形式，多方位、多侧面地表现边防哨所里军人的情怀，军人是长城而长城又筑在老百姓的心坎上、军人来自人民爱人民的军民关系，描述军人与亲属情感的小品《小站》和歌曲《共同拥有》，表现军人参加地方建设为特区开发贡献力量的舞蹈，以歌舞《风帆·太阳》结束“辞旧岁”部分，展示出时代在呼唤和对未来充满希望的军人情怀。

“迎新春”部分，从拥军联唱到终曲，这个部分也是按编年史将不同历史时期的拥军歌按年代排列进行演唱，起到点题的作用。如：电影《红色娘子军》插曲《拥军歌》、《采茶歌》、《红星歌》等土地革命时代的歌曲；《二月里来》、《军队和老百姓》、《大红枣》等延安时代抗日的歌曲；《解放区的天是明朗的天》、《解放军你停一停》。《心中的歌儿献给解放军》、《骏马奔驰保边疆》、《边疆泉水清又清》、《边疆是我温暖的家》等建国后所流行的拥军歌曲。所选择的歌曲考虑到民族性，特别是边疆民族的拥军歌曲更有意义。

整台晚会的终曲是彭丽媛身穿军装演唱的《父老乡亲》。这

里她代表军人在新春之际向父老乡亲表示一份情感，一份敬意。

我们归纳这台晚会结构特点为：序、“辞旧岁”、“迎新春”、终曲。无论是“辞”还是“迎”都是按年代进行排列组成。

五、组合回旋结构

近几年大型综合文艺晚会有新的突破和创新。文化部1993年春节晚会就是一台新颖的富有创新意义的结构形式。

这台晚会以“中国潮”为主体形象，以“春潮”、“歌潮”、“花潮”、“灯潮”四个组合和两组不同色彩的回旋插部把整台节目组织在一起。充分运用电视手段，打破时空、多场景、多侧面、多角度艺术地反映我国改革开放的大好形势。为了使这种复杂的结构形式能够明晰和体现编导的创作意图，用字幕标明四个“潮”的标题和两个“回旋”插部的字样。选择了6位主持人主持，他们的串联词除以改革开放大潮为主线，又以节日的民俗为复线承上启下，贯穿全台晚会的场内外。在场外主持人采访科技战线、城市新貌、海峡两岸亲情等内容，展现出全社会、多方位改革开放的风貌，场内节目表演与外景相结合，中间插播了珍贵的镜头资料，不仅扩大了整台晚会的信息容量，同时，也揭示出节目的内涵。

这种“组合回旋插部结构”在现场直播的舞台晚会形式中是难以做到的。只有运用现代化的电视手段才能打破时空进行表现，这种结构形式既节省全台节目的时间，又多场景、多色彩、多种节目为主题服务。

六、多元综合结构

多元综合结构的特点是指整台文艺节目中，有多种结构形式综合在一起，形成了一种新的结构形式。它要比其他结构形式复杂得多，涉及到许多方面。例如，大型电视文艺节目《拥抱太阳》就属于这种形式。说它是多元综合结构是从以下几个方面分析得出的。

（一）从整台晚会的结构上看有两种表现

1、整台晚会由4个块状组成。在节目开头、中间和结尾反复出现一个象征性的画面：一大群象征未来的少年儿童，手牵着五彩气球，在奔涌着朵朵白云的广阔蓝天的映衬下，欢呼着奔跑而来，一轮硕大的金色太阳冉冉升起，叠印在蓝天和儿童画面上布满屏幕，创造出万众欢呼、走向未来、扑向太阳的景象；伴随这幅画面的反复出现，依次出现大幅字幕：（1）“拥抱太阳”；(2)“只为人民谋幸福”；（3）“没有共产党就没有新中国”；（4）“英特纳雄奈尔就一定要实现”的标题，用这四个不同的标题间隔出不同的内容段落。把众多知名的新老艺术家的各种讲话内容与节目演出组织起来，使讲话与表演的节目紧扣标题，构成该晚会的整体。

2、在4个块状的组合中又展开历史性的线状叙述。表现在两个方面：一是担任主持人的新老艺术家：田华、李秀明、郭兰英、谢芳、祝希娟、秦怡、李羚、李雪健等人。他们都结合自己的人生道路和艺术实践，讲述在党的培养教育下成长的历史。二是晚会中表演的文艺节目也是按历史发展进行线状的叙述。编导选择了故事影片的片断、戏剧小品、歌曲、舞蹈、评弹、京韵大鼓、群口快板、山东快书、歌曲联唱、钢琴演奏等观众喜闻乐见的艺术形式，表现了自中国共产党诞生之后，从北伐战争到土地革命；从抗日战争到解放战争；从新中国建立到改革开放的艰难历程中的模范党员和中国共产党长期以来与之风雨同舟、荣辱与共的各民主党派及无党派的志士仁人等事迹。

（二）从单个的具体节目看，又表现出两种形式

1、主持人的叙述和演员表演节目的过程中溶进了多时空的镜头资料，构成了一种“套层”的结构。比如：当著名电影演员孙道临介绍著名科学家钱学森毅然举家从美国回到祖国，为我国的火箭导弹技术、航天事业和系统工程理论做出卓越的成就时，

屏幕上出现了故事片《李四光》的镜头；当独唱演员演唱《信念》这首歌时，屏幕上出现了费孝通、雷洁琼、钱三强、修瑞娟、旭日干等人的镜头画面，生动地再现了在中国共产党的正确领导下，党内外人士和各民族儿女，团结一致，报效祖国的情景；当著名歌唱家彭丽媛深情地演唱《父老乡亲》这支歌的时候，屏幕上出现了毛主席、周总理、朱德、刘少奇主席等老一辈革命家，同群众一起劳动，一起唠家常的生动镜头；出现了第二代党和国家领导人邓小平同志参加植树劳动、杨尚昆同志和群众亲切交谈以及第三代党和国家领导人江泽民同志深入基层调查研究、李鹏同志冒着没膝的洪水察看灾情等感人的画面，随着歌曲中“树高千尺也离不了根”的歌词字幕，观众感受到我们党根植在群众之中，与人民群众同甘共苦的鱼水深情。而在尾声歌曲《我爱你，七月》中，编导又将一组与歌曲相匹配的镜头画面溶在歌曲之中，在唱到“共和国的丰碑上刻着昨天的壮烈”的歌词时，荧屏上出现了母亲给孩子讲述纪念碑上浮雕的故事，威武雄壮的天安门国旗班行进的队列；当唱“啊！丰硕的七月，几代人为你挥洒汗血”的歌词时荧屏上出现了在我们党的历史上有代表性的镜头画面：党的诞生地址——嘉兴南湖船和上海一大会址；长征路上的大渡河铁索桥；纠正党内左倾路线确定毛泽东为党中央主席的遵义会址；革命圣地延安；为摧毁蒋家王朝攻克南京城而牺牲的雨花台烈士塑像；天安门广场上高高飘扬的五星红旗。歌曲是对整台节目的总结，而画面是一部浓缩的党的历史。歌曲与画面相融合。

2、在节目内进行画面叠加。它与“套层”结构不同之处是它不是为了烘托歌词内涵，增强节目的厚度和深度，而是直接地表现画面的内容。如：节目中有祝希娟作为主持人介绍了自己拍电影《红色娘子军》的感受，接着她又介绍了《红色娘子军》中的主人公吴琼花的原型王实湘。引出两个人的对话画面以及仍然

健在的琼崖女子特务连的老战士李少英。王玉梅等画面与祝希娟的画面相叠加，使祝希娟与王实湘虽然不在一个空间，通过电视制作技巧的叠加造成了时空相一的画面结构，使这个单个节目亲切、耐看、感人。

大型电视文艺节目《拥抱太阳》的整体结构是由块状、线型、套层、画面叠加等结构综合在一起，形成了新的多元综合结构。

七、散点形式结构

这种形式的结构多用于标题性的综合文艺节目。所谓散点就是不集中在一个舞台或一个演播室内演出一台节目。节目安排从主题的需要出发，选择了不同的演出场所。比较典型的晚会是：欢庆中华人民共和国成立 40 周年大型文艺节目《我爱你，中国》。

这台节目共分为四个部分，以著名书法家书写的片名为标志。第一部分是序，以童声领唱、合唱《国歌》作为节目的开始。在第二部分中，以《威风锣鼓》开始，在天安门广场上表演，造成一种震天动地的恢宏的气势和欢庆的气氛。第二个节目是《蝶恋花——我失骄杨君失柳》在革命烈士纪念碑前演唱，以此缅怀革命先烈。第三个节目《重整河山待后生》，在圆明园的遗址断垣残柱前演唱，以此不要忘记国耻。第四个节目独唱《走过，我们一同走过》，在天安门广场内侧的大型立体雕塑前演唱，揭示要继续革命、建设、开拓。第五个节目《想起了周总理纺线线》，在天安门城楼的一侧演唱，颂扬周总理艰苦奋斗的革命精神。第六个节目京剧舞蹈《群英谱》，在劳动人民文化宫太庙前的广场上表演，借以回顾历史上的英雄人物而结束。而第三部分的第一个节目是女声独唱《今天是你的生日，我的中国》，在天安门城楼上演唱。第二个节目大型交响乐演奏——《黄河狂想曲》，在天坛祈年殿前演奏。第三个节目是吉他弹唱《风雨同舟》

在颐和园石舫上演唱。第四个节目是现代舞《我们走在大路上》，在新建的立交桥上表演。第五个节目童声合唱《听妈妈讲那过去的事情》和第六个节目《春之声圆舞曲》都在“灰姑娘”城堡前表演。在第四部分中第一个节目女声独唱《海》，在古天文台上表演。第二个节目合唱《中国人》，在人民大会堂前广场上表演。第三个节目女声小合唱《枫叶红、菊花黄》，在香山植物园表演。第四个节目舞蹈《烛光舞》，在天坛公园寰丘上表演，第五个节目散文诗朗诵《我心中的中国》，在天安门观礼台一角上表演。第六个节目大合唱《我爱你，中国》，在天安门前广场上表演。

全部节目共19个，除序中的中华人民共和国国歌外，其余三个部分共18个节目。这些节目猛然看去，有单摆浮放的感觉，但仔细分析这个国庆节目是以一根红线串在其中，那就是《我爱你，中国》的主题思想。在结构上很像一篇散文，然而形散神不散，每个节目都深藏着对祖国的爱。演出地点既有历史性的场所，又具有象征性，给人总体感觉像是银河上的群星在闪闪烁烁，此起彼伏。我认为它的结构形式像绘画艺术中的散点透视法的散点结构。

这种散点结构，有一个很大的优点，它能展示出广阔的空间，而且，节目内容与场景相融合，起到情景交融的艺术效果，不由得唤起观众对我们伟大祖国无限热爱的情感。

八、平行并进结构

这种结构形式主要是适用于主会场和分会场同时进行演出活动的多演区地点使用。使观众同时看到不同演区的演出情况。那么，在文学台本的结构上就要有设计，哪些内容放在主会场，哪些内容放在分会场，而主会场与分会场之间用什么样的方式进行连接。这些，撰稿人都要写明确。这种同时表现两个会场或两个以上会场演出的情况，在文学台本中以平行并进的结构为好。其实这种平行并进的结构形式与电影艺术中的平行蒙太奇非常相

似。

有的晚会设立分会场，采用的是先录制的方法，在播出时插入主会场演出的中间。有的则是同时进行。这种结构形式的好处是能使观众在屏幕上观赏到不同地区的观众观看节目的现场景象。中央电视台和北京电视台以及省电视台都有过这种节目结构设计。“80年代的第一春，邓在军与黄一鹤、杨洁等同志，在上海、杭州、广州、黑龙江等地分别编导、录制合成一台春节联欢晚会，得到人们的一致好评，并逐渐发展、演变为今天春节晚会这样茶座式的基本格局。”① 1995年，北京电视台在春节期间，制作了一台晚会，采用的是演播室与农家4合院同时进行演出的形式。他们将演播室称之为“大舞台”，把农家四合院称之为“小天地”。大舞台与小天地各有一套节目和各有两位主持人，各演各自的节目，主持互相夸赞自己的节目好，形成了一种打擂台的架势。最后，晚会总的主持人出面进行裁决，使二个会场殊途同归。

九、篇章板块结构

文化部1997年春节电视晚会《七彩虹》在主体结构上虽然由4个大篇章构成，但在每个篇章中都采用不同数量的板块进行组合的新颖形式。这种板块组合式的设置，为集中展示精华节目作了组织上的安排，使段落分明，章法严谨，便于贯穿和展现主题思想。

比如第一篇《梅——春满九州》中，除点题的歌舞乐《梅颂》外，还运用板块的形式组合成《东西南北处处春》，将在我国群众中有着广泛影响和鲜明民族特色的各地民歌集中地进行展现，表达了各族人民对家乡、对祖国、对春天的赞美，继而引出了新创作的独唱歌曲《走进春天》，艺术地展现党的十四届五中、

① 引自林强编：《邓在军电视艺术》第39页，华文出版社1993年第1版。

六中全会，给中国人民“播下七彩的希望”，让有中国特色的社会主义“收获绚丽的明天”。在这个篇章结束时推出歌剧《江姐》的主题歌《红梅赞》，与《梅颂》相互照应，完成《梅》篇的立意，使《春满九州》升华到更高的思想境界。全篇由四个小板块组成，由梅到春、由点及面、层层递进地呈现出改革开放给祖国带来的大好春光。

再比如第四篇《松——叶茂根深》中由气势磅礴的交响京剧《青松赞》点题后，由3个板块组成，以独唱《永恒的妈妈》抒发对祖国的深情；又以杂技《向太阳》表现中国人民充满坚定的信念和顽强的进取精神。继而推出《心中一江春水流》、《香江的故事》、《紫荆花》、《家乡茶正浓》一组歌曲与舞蹈，以青松象征《革命人永远是年轻》的歌曲将该篇推向高潮，浓墨重彩地讴歌祖国，反映着香港回归的大好形势，展现华夏儿女心系中华的赤子深情。

采用大篇章和篇内小板块有机结合的结构方式，不仅是以往结构形式所没有的创新之举，也显示出别致、独特、新颖，是晚会结构形式的创新之作。

此后，由文化部、广电部和中国人民解放军总政治部3个单位共同主办的庆祝香港回归大型文艺晚会《回归颂》。摆脱了篇章的形式而独立地采用板块结构，以不同的艺术门类划分板块，来表现不同的思想内容。如《满江红——器乐与雕塑》板块；《我是中国人——戏曲演唱》板块；《为祖国干杯——歌曲组唱》板块；《爱我中华——民族歌舞》板块；《春天的故事——音诗》板块；《我和我的祖国——歌舞组合》板块等构成，加上序幕《归航》和尾声《明天更辉煌》共8个部分，在这8个部分之间，根据节目的内容，以不同身份、不同年龄的表演艺术家用叙事朗诵的形式进行串联，以便展开百年来的历史长卷。

大型文艺晚会《回归颂》是近年来较突出的一台节目，具有

很高的艺术水准，它以史诗般的气魄艺术地展现了香港回归祖国这一庄严的历史时刻，受到电视观众的普遍好评和称赞。

以上从宏观的角度归纳了大型综合文艺晚会的结构类型，这几种类型也不能说已经穷尽了结构形式。任何结构都是外在的形式，它要服从于整台节目的内容而决定，随着电视文艺的发展，一定会有更为新颖的结构形式出现，而且编导也应该有创新的精神，创作出符合内容要求的新的结构形式。

总之，大型综合文艺的结构形式，往往从交响乐作品中、文学作品中的散文章法、音乐曲式、美术中的布局法中吸收了营养或借鉴进行创作，使之成为电视文艺的叙述结构。

第四节　综艺文学台本的语言

前面我们在讲主题、构思、基调、节目设计、结构类型等问题时，所提出的要求和注意事项，都是为撰写文学台本时所作的铺垫。作者在动笔撰稿时，有一点要特别强调，那就是要有丰富的视觉想像力，把所想像到的形象，用文字进行表述，而且写出的文字能够被导演转化为具体的视觉形象。由此，涉及到对文学台本的语言要求。在文学台本中文字语言大体包括有：撰稿人说明性的语言、主持人的串联语言、荧屏字幕的文字运用等几个方面。这些又与节目衔接有关，因此顺便一并讲述。

一、说明性的语言

电视文学台本中第一类语言是作者的说明，其中包括有两种：

（一）片头设计的说明，片头设计对于一台综艺晚会非常重要。有位电视工作者说："片头设计可以采用多种形式，熔文学、音乐、美术、书法、电影、戏剧于一炉，使它具有多元的艺术接受性。"但是，"不管用哪种手法开头，都应该达到简洁、精练、

引人入胜、风格统一的效果”，“电视节目的片头要短小精悍、在很短的时间里让观众明白将要播出的内容是什么。在这里没有解说词，只有镜头画面的不同组接，音乐、音响的配合，构成样式各异的电视片头。”① 作为理性的概括，上述的说法无疑是很正确的，那么，作为撰写文学台本的作者应该用什么样的文字语言说明所设计的片头呢？

片头设计的语言特点是从视觉出发，用描绘的语言对导演的艺术处理提出一些要求性的说明，包括对画面的要求，对特技的要求，对音乐的要求，对字幕的要求，对上场演员的服饰和动作的要求，对这台晚会将要表现什么节目的预示要求。作者在撰写文学台本的片头设计时，除在语言的掌握上要简洁精练、风格统一外，更为重要的是用形象化的描述语言进行说明，为导演进行二度创作提供一个文字上的依据。

例如：文化部 1994 年春节晚会《五彩路》的文学台本中，片头设计的文字是这样写的。

> [浓郁节日气氛的三维特技。
>
> [在片头音乐伴奏声中：运用中录现有的设备，创意力求表现具有鲜明时代特色并与晚会主体形象“五彩路”相适应的动画特技，要求立意深邃、画面清新、构图别致、色彩斑斓，以期达到光声夺人的效果。
>
> [在象征五彩路的恢宏画面上定格，推出五彩缤纷的“五彩路”三个大字，随即推出片头字幕：“文化部 ’94 春节晚会”，字幕衬底为保利剧场外景。

这个片头设计的文字很短、精练，在时间上也只有约 45 秒的长度。

现场直播的文艺晚会，同样需要片头设计。因此，在文学台

① 摘引自林影云主编：《电视制作论集》第 219 页，人民出版社 1993 年第 1 版。

本中也应把片头设计的构想用文字表述出来。

例如：纪念抗日战争和反法西斯战争胜利50周年大型文艺晚会——音诗《光明赞》的片头设计文字语言是这样写的。

片头（供电视直播用）

以动律感很强的不规则节奏的音乐为衬底，运用三维特技排出片头字幕："音诗《光明赞》——纪念抗日战争和反法斯战争胜利50周年大型文艺晚会"。

[人民大会堂。

[工作灯下，可见舞台上一道展示全民抗日形象的雕塑幕。在显著位置上，可见镂空的"光明赞"三个大字。

[钟声三响。

[场灯压暗。一束追光投向指挥。

[随着指挥手势，《义勇军进行曲》前奏声中，舞台两侧千名合唱队爆发出激奋人心的"啊"声合唱，揭开《光明赞》序幕……

[从雕塑幕后射出的电脑灯光束，透过镂空的"光明赞"三个大字直射观众，给人以强烈的立体感……

从这两台综艺晚会的片头设计上，我们可以了解到文学台本的片头设计语言的要求。当然，综艺晚会的片头设计是多种多样的，每个片头都应该是新鲜的，符合节目本身的风格要求。因此，撰稿人应该有不断创新的意识，使片头设计有独特的个性。

（二）艺术处理的说明。作者在撰写文学台本时，脑海里的想像应该是极丰富的，想像每个节目应该如何更具有艺术性、视觉性和美感，把想像中的构思用文字表述出来供给导演参考和体现。

比如：《光明赞》中，撰稿人对《序幕》中艺术处理的文字是这样写的。

[小军鼓声骤起……

[150名着节日盛装的三军仪仗队从两侧边幕列队上场……

[仪仗队定位后，队形突然“人”字展开，在振奋的军鼓和辉煌的军号声中，由两组移动站台推出60名抗日时期老战士。他们白发苍苍、神采奕奕，在灯光映照下，胸前的军功章发出熠熠光芒……

[在爆发的欢声中，60名少先队员手捧花束，从两侧太平门登上舞台。祖国的花朵们，向抗日老战士献花，表达人民对他们的敬慕……

[移动站台突然向左右两侧分开，从中走出一个手执一面小型五星红旗的小男孩。他以稚嫩的童声唱起《义勇军进行曲》……

[三军仪仗队与60名抗日时期老战士肃立敬礼……

[雕塑幕升起……

[天幕前，一组移动站台上，由60名老干部、老战士组合的合唱队，在歌声中展现。在站台推向前与另两组移动站台合成半月形时，人们可以看清站在前排的王昆、田华、于蓝、赵子岳、陈强、李炎、寇家伦、苏盛兰、孟于、孟贵斌、李默然等老艺术家。他们肃立、敬礼、引吭高歌……

[《义勇军进行曲》在振奋人心的高潮中结束。

[鸽哨声突起……

[鸽铃声大作……

[一块蓝天白云大幕在舞台前区落下，直降至台面，成为两米高的一道屏蔽，遮住老战士、仪仗队等队伍……

[透过蓝天白云大幕上方，一个新奇的表演区尽收

眼底：天幕前搭起的多层架子上，扮成和平鸽形象、浑身缀满铃铛的演员，在抖动中组成各种图案……

[蓝天白云大幕最上方空间，由杂技演员扮演的“飞天”，以空中高难动作腾身飞舞……

[一个高科技遥控的和平鸽模型，由剧场二楼飞向舞台……

[蓝天白云幕起……

[晴朗、明亮的和平景象中，展开了和谐、安详的《和平鸽舞》……

[领舞为沈培艺。

[舞到酣畅时，音乐突转。在不规则的定音鼓、军鼓、小军鼓等打击乐的敲击声中，画外朗诵进入……

从这段文字中，我们看到撰稿人在序幕中的艺术营造，几乎调动了所有的艺术手段：音乐、音响、演员、布景、服饰、色彩、造型等用文字进行描写、表述，提供给导演在进行二度创作时的文字依据，导演根据文学台本的要求，组织实施，使节目产生立体的效应。

我们再举文化部 1993 年春节文艺晚会的开场节目《中国潮》。这是一首主题歌和舞蹈相结合的节目，又是第一组合《春潮》中的领衔节目，起着体现主题思想的作用。作者在这个节目前写出有关艺术处理的说明：

[碧海蓝天、海鸥翱翔。由远及近推出“春潮”二字。(外景)

[镜头摇到海面，潮水向镜头涌来。

[太空音乐声起，画面上出现惊涛拍岸、一浪高于一浪的三叠浪掀起时，定格“歌舞《中国潮》”字幕左入画。

[24 名身穿红、黑、蓝、白的舞蹈演员起舞。

作者在这里的揭示有两个目的：1. 是为歌舞《中国潮》作画面气氛的渲染和用潮水表示中国大地的改革开放像汹涌的海潮一样，一浪接一浪扑面而来，以景寓意着情。2. 是对演员的着装提示要身穿红、黑、蓝、白 4 种颜色。这一方面是色彩对比强烈的一种外在的要求，更为重要的内在要求是 4 种颜色代表了中国的 4 个海：南海、东海、黄海、渤海。四海翻腾卷巨澜，改革大潮涌向前。导演根据作者艺术要求所写的提示，用艺术形象进行体现，使节目更具艺术品位。

又比如：在第二组合《歌潮》中，作者用文字写出如下的艺术处理说明：

［在奔涌的大潮背景下，在组合片头音乐中，推出“文化部'93 春节晚会”及“歌潮”字幕。

［镜头从调音台多轨声频指示灯红、蓝跳动的虚光推实，拉成录音师在工作台的全景。隔玻璃推镜头，可以看到：一批民族演员正在紧张地录音。

［镜头化入舞台、在前奏音乐中飞出字幕《歌坛竞妍》。

这个提示不仅表现制作电视文艺晚会的工作程序，即电视文艺晚会的歌曲都经过前期录音，然后才是声画合一的后期录像，同时也为了活跃画面引起观众的兴趣；更深层的意义还在于表现一下幕后的录音工作者及演员们在演出前的准备，可算是一箭双雕。

在大型电视文艺晚会中，有的节目需要进行叠插外景画面，烘托节目的内容，作者要把这种插播的画面用文字写明对导演进行提示。比如：在《拥抱太阳》中有许多插播的外景镜头的文字提示，这里我们举一个例子进行说明。《拥抱太阳》这台晚会的结尾是董文华演唱的《我爱你，七月》，撰稿人设计拍摄这样一些画面：

舞台大幕徐徐落成巨幅党旗：

插播以下画面：

年轻母亲给年幼的孩子讲述纪念碑上浮雕故事；

威武雄壮的天安门国旗班行进的队列；

武警战士训练有素的持枪动作；

徐徐上升的五星红旗；

一组组伫立凝望国旗升起的人物群像；

嘉兴南湖船附近老人打起了舒缓的太极拳；

两只小手推动小纸船向南湖船漂去；

一群可爱的孩子跑过上海一大会址；

大渡河铁索桥上来往的人们；

遵义会议旧址前老人给红领巾讲革命传统；

延安宝塔山下，头缠羊白肚毛巾的陕北汉子驾着拖拉机喜送公粮；

雨花台前，几名天真的儿童把晶莹剔透的雨花石放在烈士塑像前；

天安门广场上高高飘扬的五星红旗。

作者为了揭示歌曲的内涵，充分发挥电视艺术的特点，展示多时空的视觉画面内容。在撰写文学台本时，运用提出的语言提示要求使导演在进行二度创作时加以考虑进行表现。

此外，作者的提示语言还包括了对参加演出的演员提出要求。如：参加演出的演员必须是在国际上获过奖的演员等等要求。

二、屏幕文字语言

电视文学台本中第二类语言是屏幕文字，一般地统称为电视字幕。有位电视工作者说：“电视字幕就其性质和作用来说，大致可以分为四类：节目预告字幕、片头字幕、演职员字幕和唱词字幕。”这种概括是从节目制作时使用的字幕来谈的。那么，作

为文学台本的创作，字幕的作用远远地超过上面提到的四类。我们从已播的电视综艺晚会节目中，还发现字幕有更为广泛的作用。

（一）揭示节目内涵的作用。这类字幕一般地说多用于舞蹈性的节目。比如：大型电视文艺节目《拥抱太阳》中有一个节目是著名舞蹈家杨丽萍领舞、中国铁路文工团歌舞团表演的佤族舞蹈《火》。杨丽萍跳这个舞蹈是在红色灯光照耀下，用 10 个指头，交缠转动，像火苗窜跃，用头前后甩摆如泻的长发抛起抛落，恰似火焰熊熊燃烧，象征性地表现了从星星点点的火种到冉冉烧起的火苗直至熊熊燎原的大火的种种意境，艺术性很强。但这个节目在音乐和舞蹈语汇的运用上又具有某种现代派和抽象的意味，容易引起不同的理解。编导为了使节目的内容有更明确的定向性，使观众不会感到这个舞蹈游离于晚会的主题之外，经过考虑配上一段富有诗意的字幕。

“是谁燃起代代相传的火种，
是谁绘就星火燎原的画卷，
长夜中呼唤你，呼唤光明、希望、温暖，
征途上高举你，高举理想、追求、信念。”

这段有诗意的屏幕文字，使有抽象意味的舞蹈成为富有具像性的含义，补充了舞蹈和音乐语言的不明确性。通过屏幕文字的揭示，把舞蹈深层次的内涵点明，使舞蹈不仅仅在表现一个“火”的燃烧过程，而是意蕴更加深刻地为主题服务，同时也便于观众理解舞蹈内容。

（二）介绍人物和有关背景的作用。比如：在《拥抱太阳》这台节目中，第一首歌曲是《妈妈教我一支歌》，在领唱、轮唱、合唱这首歌的同时，出现屏幕文字：“参加合唱的有老红军、新四军、八路军的老战士，有身经百战的老将军，有全国劳模、三八红旗手，有工人、农民、学生的优秀代表。年龄最大的 87 岁，

最小的3岁。”这段屏幕文字使观众明白演唱歌曲的人不是一般演员和人物，而是由各具特色的人物组成，同时也强调演出人物的身份。如果没有这段屏幕文字，观众也可能认为是业余合唱团的演唱，其意义就很一般了。编导从屏幕文字的介绍中也暗示出，党的儿女齐聚一堂共庆“母亲生日”的欢乐动人的节日氛围。

除节目背景还有的用屏幕文字介绍画面上的人物身份、姓名、成就等内容。比如：在这台节目中有一个群口快板：《群英谱》，演员在赞颂英雄、模范时，画面上出现被介绍的人员并配有屏幕文字：劳动模范采煤队长刘进忠、志愿军英雄李玉安、带领群众致富的好书记仉震亮、藏族高级编辑戴贤等有名有姓的党员先进人物。使观众看见了真实的人物形象，也更相信群口快板演员们所介绍的先进事迹，使观众受到潜移默化的教育。

（三）节目内容的补充。一台晚会中，节目主持人的语言不好表现而又需要进行强调的语言，往往用屏幕文字来补充节目的内容。当然这个补充是以画龙点睛的一二笔，不能用太多的文字。比如：在“文化部’94春节晚会”的结尾节目是歌舞《如意在新春》，这个作为尾声歌舞在高潮中结束，定格。这时，在演员定格的衬底上，飞出下列金光闪闪的字幕：“家家庆新春，户户喜盈门，人人乐陶陶，年年交好运。”

再比如：专题性综艺晚会《为了腾飞》。这是一台宣传交通安全、歌颂交通民警的行业性综艺晚会，编导在晚会的第一个歌曲节目《伴我同行》的间奏中叠加屏幕文字“交通运输是国民经济的先行官，贯彻交通法规不仅关系到每个人的生命、财产的安全，而且也关系着国民经济的腾飞”；在宋祖英演唱歌曲《莫忘我的话》中叠加屏幕文字“我国每年因交通事故造成的损失高达30个亿，若加上间接损失高达180个亿”；在毛阿敏演唱电视剧《有这样一个民警》的主题歌《无言的默默》中间叠加了以下屏

幕文字："我国共有交警13万人，近年来立功受奖的先进集体1120个，先进个人1012个。"整台节目最后以"发达的交通，严明的法规，才能保证经济的腾飞"的屏幕文字结束。所用的屏幕文字都与节目一起为主题服务。

（四）联接节目的作用。屏幕文字可以代替节目主持人，将节目与节目联接起来，特别是富有哲理性串联词，用屏幕文字启迪观众思考。

从以上四点我们可以看出屏幕文字的作用，作者在撰写文学台本时，使用屏幕文字要力求简洁醒目，增加画面的信息量，给观众留下深刻的印象。屏幕文字毕竟只起揭示、补充、扩展、强调的作用，而不是文艺节目的演出，不能使用大段文字造成喧宾夺主。

三、主持人的语言

电视文学台本中第三类语言是主持人的串联词。首先串联词的写作要从节目的内容出发，这是毋庸置疑的，它既能承上又要启下，使前后相联。在此基础上兼顾到观众的兴趣，力求语言生动活泼、简明扼要，又富于吸引力和启发性。在众多的串联词中我归纳成如下几种形式。

（一）介绍形式。节目主持的串联词有一部分是从旁进行介绍的，通过介绍使观众对节目有所了解。介绍的范围比较宽泛，其中有人物介绍、民俗介绍、环境介绍、知识性介绍等。总之，根据主题需要，撰稿人认为符合规定情境的都可以介绍。在大型电视文艺节目《拥抱太阳》中，有几位节目主持人的串联词就是以介绍的形式出现的。如：晚会节目中安排有中央音乐学院附小学生用7台三角钢琴演奏由丁小里编曲的《祖国颂》。节目前白杨以介绍的口吻说："我来过北京好多次了，最让我难以忘怀的是1949年我跟第一届中国人民政治协商会议的代表，荣幸地登上天安门城楼参加开国大典，记得在政协会上，我们讨论国旗设

计方案的时候，面对许多的设计图，给我们大家充分的讨论，真是各式各样，五颜六色的，眼睛都看花了，记得其中有一种方案，旗上面是一颗大星，中间一条黄道代表黄河。对此，张治中先生提出，这容易使人想起划江而治，后来又经过反复的讨论，才确定了五星红旗的设计图，左上方一颗大星代表中国共产党，四颗小星代表全国各族人民的大团结，这就是我们伟大的社会主义祖国。”7台钢琴演奏《祖国颂》继续进行，从后台向台口走出演员扮演的党和国家领导人：毛泽东、刘少奇、周恩来、朱德、陈毅，他们每人朗诵了一首诗。白杨的介绍使钢琴演奏《祖国颂》与扮演建国元勋的领导人诗朗诵串联在一起。

（二）描述形式。在串联词中有一部分是以描述的形式出现的，为了表现节目内容和抒发主持人的情感，撰稿人在写串联词时常采用描述的形式达到以情动人的目的。比如：在《拥抱太阳》中，编导根据“没有共产党，就没有新中国”这个标题要求选择了歌剧《江姐》选曲《红梅赞》并由60年代、70年代、80年代3位扮演江姐的歌剧演员同台演唱，这是个很有新意的策划。编导又邀请了曾在电影《烈火中永生》扮演江姐的于蓝担任节目主持人，她的串联词就是采用描述的形式：“每当听到这熟悉的旋律，我们就会想到江姐和千千万万革命烈士为劳苦大众的解放，为了人民共和国的诞生，江姐和他们的战友们在胜利即将到来的前夕，从容地走上了刑场，临终前江姐给亲戚的信中为年幼的儿子彭云写下这样的话（画面插播江姐亲手写的血书）：‘盼教以踏着父母之足迹，以建设新中国为志，为共产主义革命事业奋斗到底，孩子们决不要娇养，粗茶淡饭足矣。’此刻，当你坐在电视机前，合家欢聚观看节目的时候，可曾想到，今天的幸福生活是多么来之不易呀!”串联词与节目浑然一体，耐人寻味，启人思考。

在电视连续剧《宋氏三姐妹》中扮演宋庆龄的演员李羚主持

节目时，她的串联词也是采用描述的形式。“宋庆龄同志，曾是我们国家的名誉主席，是我们党多年的老朋友，有一次周恩来同志到她家中去作客，看到一束麦穗，他便问她为什么用这样一束普普通通的麦穗作家庭的装饰品呢？她回答说是为了不忘记养育自己的人民，周恩来同志听了之后，非常受感动，后来，在选定国徽的方案时，周总理讲了这个故事，并提议在国徽上要有麦穗，要把人民放在重要的位置上。”由这段串联词引出歌曲《信念》，歌颂了民主党派与共产党长期合作、风雨同舟的情感。

在《我爱你，中国》欢庆中华人民共和国成立40周年大型文艺节目中李默然在天坛祈年殿的一段串联词，撰稿人也是采用描述的形式撰写的：“我们的国家是一个伟大的国家。她牵动着海外千千万万中华儿女的心。我听说过这样一个故事：有这样老哥俩，海外飘泊多年，如今都已是六七十岁的人了。他们万里迢迢，风尘仆仆，回来寻根，几十年风风雨雨，岁月变迁，已经找不到故乡的踪迹。但他们不到黄河心不甘，往返跋涉，费尽辛苦，终于在黄河故道，找到了他们的生身家园——黄河边上的一个小村！老哥俩高兴地流着眼泪，捧着黄土，跪在黄河边上。他们在黄土地里打滚儿啊，他们喊着：‘我们是黄河的子孙，我们有着和黄河一样奔腾澎湃的心啊！……’”这段情感浓烈的串联词引起了《大型交响乐演奏——黄河狂想曲》这个节目。

（三）引导形式。在串联词中大部分是引导的形式，有的是一人引导，更多的是两个人或多人的引导。引导形式的串联词往往先将某种信息、主持人的感受或借题发挥承上启下地将节目引出。比如：“文化部'93春节晚会”中茅威涛主持节目的串联词：“一年一度‘文华奖’已经引起了广大文艺工作者的关注，在1992年‘文华奖’的获得者，他们既有久负盛名的表演艺术家，也有崭露头角的青年演员，他们的表演受到广大观众的欢迎，现在您将欣赏到的是精彩唱段和表演。”通过茅威涛的串联词引出

演员们表演的节目。

在《拥抱太阳》中，谢芳和秦怡两个人的串联词也是引导的形式。谢芳："人生最值得回味和珍藏的岁月就是青春，此刻正在观看节目的许多老同志他们的青春之歌是唱在硝烟弥漫的战场，唱在游击队的青纱帐"。秦怡："他们的青春之歌是唱在艰苦卓绝的雪山草地，是唱在敌人的铁窗地牢里。"谢芳和秦怡是主演电影《青春之歌》的演员，她们以《青春之歌》为题进行发挥引出了联唱《难忘的歌》，其中有王昆演唱《农友歌》片断、李谷一演唱《想延安》片断、才旦卓玛演唱《唱支山歌给党听》……在《文化部'94年春节晚会——五彩路》这个节目中，主持人采用引导形式的串联词多处可见，我只举一个例子看引导式的串联词是如何借题发挥引出紧扣主题的歌曲节目的。

> 刘威：徐帆，咱们文化部'94春节晚会——"五彩路"，这名字起得好！
>
> 徐帆：是啊，每个人脚下都有一条路。正像鲁迅先生说的："其实地上本没有路，走的人多了，也便成了路。"
>
> 刘威：我觉得每一位开路的先驱都是值得我们尊敬的，路的开拓者是值得我们赞颂的。
>
> 徐帆：是啊，开拓者他是勇士，开拓者，他是伟人，他把希望留给了后人。

引出了独唱歌曲《希望的星》。歌中表现了邓小平同志那种开拓精神"照亮了中华民族锦绣前程"。

（四）交流形式。节目主持人一般都是两个人主持，他们除去上面提到的介绍、描述、引导外，还有交流。交流有两种：一种是与观众交流，拉近主持人与观众的情感，造成一种亲切的氛围。这种交流又多用于一个段落的开始。

比如，文化部'93春节文艺晚会，主持人李媛媛出场首先与

观众交流："电视机前的观众朋友们，在这个文化部'93春节晚会上，我们又见面了，这会儿，您可能正在品尝着热腾腾的水饺，烹调着一道道丰盛的年饭，和亲朋好友谈着开心话，家庭的气氛多么和谐、多么畅快啊！"

又如：当这台晚会进入一个转折阶段，李媛媛又与观众进行了交流，"观众朋友们，在我们文化部'93春节晚会节目进行的空隙里，我们来到坐落在北京南苑的中国运载火箭技术研究院。提起火箭技术，我们不禁想起前不久奥星发射的动人情景，我们更加难忘那些为祖国的航天事业付出毕生精力的科学家、技术人员和全体工作人员们。"

采访完航天部研究院的沈院长之后，她又与观众朋友们进行交流："观众朋友们，几代人的努力，换来航天事业的辉煌成就，今天，我们可以自豪地说，中华民族的富强梦、兴国梦正在成为现实。"引出了男声独唱《东方有一个梦》的歌曲。

第二种是主持人之间的相互交流。为了活跃气氛，常在交流式的串联词中穿插一些民俗介绍、信息传播、有关知识和富有趣味的话题。这些话题可以扩展晚会的思想性、可听性、连接性。比如：《'93年文化部春节文艺晚会》中李维康与茅威涛主持节目时的交流便是一例。

茅威涛：维康大姐，您刚才私下跟李羚聊的那一段话，让人听了还真长学问。

李维康：这话说起来就长了，像咱们戏曲演员台下十年功为的是什么，还不是为了在舞台上塑造栩栩如生的美的艺术形象吗？威涛，你是小百花越剧团著名小生青年演员，一直为塑造美的形象努力着。

茅威涛：哟，您过奖了！不过，咱们演员在台上要创造美，在生活里就得追求美，像平常咱们待人接物，言谈举止，仪表礼仪，都要讲究个美，这是咱们祖祖辈

辈的美德呀！

李维康：讲得好，要我说呀，一个人外表的美和内心的美是分不开的。

这段主持人的互相交流引出男、女声二重唱：《美在你心里》。

（五）朗诵形式。在大型的富有史诗性的综合文艺晚会或专题文艺晚会中，有的串联词采用供主持人以朗诵的散文诗的写法，这种散文诗的串联词，必须要求主持人以朗诵的表现形式才能体现出整台晚会的庄严、宏伟与气势，串联词与演出的节目浑然一体。比如：音诗《光明赞》的串联就是以朗诵的形式出现的。在这台《纪念抗日战争和反法西斯战争胜利 50 周年大型文艺晚会》的序幕与第一乐章《记忆》的连接处，由著名播音员方明、雅坤进行朗诵，“朋友，谁没有幸福的憧憬？谁不珍重生活的美好与祖国的安宁？今天，我们聚会在一起，为着回顾抗日战争和反法西斯战争的伟大胜利，给中国与世界赢得和平。50 年过去了。生在和平环境的人们，没有经历过那腥风血雨的岁月。半个世纪前的那一代年轻人，现在已是两鬓风霜。他们会用自己的亲身体验告诉后来人：什么是亡国的奇耻大辱？什么是民族的深仇大恨？什么是侵略者的惨无人道？什么是法西斯的灭绝人性？”

这段朗诵词把观众带到 50 年前，日本帝国主义发动的一场侵略战争，给中国人民乃至东南亚人民造成的“哀鸿遍野尸骨成堆”的惨状，唤起观众的痛苦的回忆，“记得侵略者的罪行”和“强盗的嘴脸”！

在第三乐章与第四乐章的联结处，朗诵词是这样写的：“50 年过去了。世界反法西斯战争的胜利，是和平民主力量的胜利，是人类进步事业的胜利！抗日战争的胜利，增强了我们的民族自尊心、自信心和自豪感。久经战争磨炼的中国人民永远铭记：民

族的独立、自尊和生存的权力是最最宝贵的！落后是要挨打的！我们的国家一定要振兴起来、强盛起来！今天，全国各族人民紧密地团结在以江泽民同志为核心的党中央周围，沿着邓小平同志指引的有中国特色的社会主义道路开拓前进！我们的前程灿烂辉煌！"

这段朗诵词引出第四乐章《光明》。它既起连接的作用，又揭示出纪念抗日战争和反法西斯战争胜利 50 周年的伟大意义，鼓舞人们同心同德，为建设有中国特色的社会主义而奋斗。

又比如庆祝香港回归大型文艺晚会《回归颂》的主持人的串联词也是朗诵形式，整台晚会的串联词共有 7 段，将 8 个板块进行了串联，在《满江红——音乐与雕塑》这个板块前，由表演艺术家李默然、田华进行朗诵：

李：站在虎门炮台之上，回首沧桑百年。

田：我仿佛看到三元里一百零三乡民众，抗击侵略者的旗帜在招展！

李：我仿佛看见林则徐面对帝国主义的坚船利炮，毅然下令焚毁二百三十万斤罪恶的鸦片，点燃起虎门销烟的烈焰！

田：我仿佛看见关天培老将军，剪下一缕白发与家中亲人诀别，激战中留下"誓与炮台共存亡"的壮语豪言……

李：一百多年以来，中国人民曾经有过屈辱，但却从来没有屈服。

田：我们用正义的抗争书写着历史。

合：我们用生命的热血捍卫着中华民族的尊严！

在《春天的故事——音诗》这个板块前，由赵忠祥朗诵："滔滔的大海碧波翻滚，用无限的深情拥抱一位时代的巨人。汹涌的海潮声声激荡，用响彻长天的涛声，呼唤一个伟大的名字。

敬爱的小平同志，您就是浩瀚的大海！您以海一样的气魄掀动起‘改革开放’的中国潮；您用海一样智慧提出了‘一国两制’的伟大构想，促进了祖国统一的伟业。敬爱的小平同志，我们将永远记着您的谆谆教导，永远记住您给中国留下的春天的故事……”

在尾声《明天更辉煌》的前面，全体主持人上场，作了总结性的朗诵：“今夜无限美好，今夜欢声如潮，我们圆了一个百年的相思梦，香港回到了祖国的怀抱。成功地实践了‘一国两制’的伟大构想，为祖国统一开辟了光明大道。1997 年，掀开了中华民族发展史上光辉的一页，香港同胞将把香港建设得更加璀璨，美丽的东方之珠将会变得更加妖娆！1997 年，中国共产党将召开第十五次全国人民代表大会。以江泽民同志为核心的党中央，将强有力地带领我们去实现社会主义现代化的宏伟目标。中华民族迎来了最自豪的时候，祖国的明天将会更加辉煌、更加美好！”

像这样大写意的笔触，带有史诗性的文艺晚会用散文诗的笔法写串联词，可以造成一种历史的厚重感，使晚会庄严、宏伟。此外，以诗体或散文诗体撰写的串联词还有：《丰收的大地》、《正月里来唱新春》、《祖国万岁》等晚会，这几台晚会也都是纪念周年性的晚会，但串联词多以颂扬为主的内容。

在晚会中采用什么形式写串联词，既没有什么硬性的规定，更没有什么固定的模式，而是“量体裁衣”、“看菜吃饭”。更何况“由于主持人的文化素养、学识水平不同，对串联词的依靠程度也各异，有的主持人根据编导意图可以自己完成串联任务，有的可以根据撰稿人的文学台本大意即兴发挥，灵活多变，有的则基本依照文学台本规定的内容体现于荧屏。……因此，撰稿人在创作过程中，应尽量依照主持人语言特点、主持风格来设计台词，多与主持人交流，在充分尊重主持人语言习惯的同时，严格

把握文字语言使用中的规范和准确性。”这里需要强调的是：“电视的图像是让人看的，而主持人的语言却是让人听的，所以，复杂拗口的书面语言必须避免，应该使用简明扼要、琅琅上口、生动活泼的口头语言。”① 有人说主持人是表演者与观众之间的“桥”，这座“桥”搭得好，使整台晚会格外出色，它拉近观众与表演者之间的情感。这话很有些道理，编导在撰写文学台本时要想方设法把“桥”建设好。

关于晚会的串联方式，除去上面提到主持人的串联外，还有：字幕报题、主持人采访串联节目，演员说明进行串联，电视导播切换串联等等手法。总之，串联节目要流畅，以通顺为宗旨。

电视综合文艺晚会的文学台本的撰写，在这一章中所涉及的方面我们都讲到了，所举的例子也只是为了说明问题便于学习借鉴并不是为了照搬。因为电视综艺晚会虽然有一定的规律性，但因为取材非常广泛，而且每台晚会又变化多端，就像是万花筒，难得找到相同一样的整台晚会，就是同一个撰稿人和导演也在变中创新求异。只有在电视文艺节目的创作方面不断有所创新，才能取得好的视听效果。当然一台好的晚会需要多方面的努力，是集体智慧的结晶，而撰写文学台本只是其中的一个“角色”，要把这个角色扮演好，则需要不断地学习，思考和有关人员密切地合作，共同商议，形成文字性的文学台本。

① 摘引胡迎节：《浅谈撰稿人在电视文艺节目中的作用》，刊于《中国电视》1994年第1期。

第十三章　电视文艺节目主持人

第一节　界定与概说

一、主持人概说

“主持人”在当今飞速发展的社会中，是最具吸引力的职业之一，而且广播电视的从业者们，也把“主持人”看作一个极富魅力的位置。

“主持人”这一词，一般认为是个外来词，并有几种不同的称谓和更具体的涵义：

（一）Anchorman，主持人，（Anchor）本意指船锚，或指给人稳定、安全感的，可依靠、籍以支持的事物，Anchorman，被用于指协调员，或接力赛中跑最后一棒的人，这里指具有汇总、评介意味的新闻节目主持人，最早来源于美国的新闻节目。具体起源是在1952年，为了在报道美国第34届总统大选的媒体中领先，美国哥伦比亚广播公司（CBS）的新闻部负责人赛格·迈可逊（Sig Mickeison）提议让具有个人魅力的记者来串联并评说新闻报道，于是资深记者沃尔特·克朗凯特（Walter

Cronkite）出色地担任了这一角色。

（二）Host，本意为主人，东道主，指具有主人身份的节目主持人，常常指谈话节目——“脱口秀”（Talk Show）。

（三）Moderator，有仲裁和协调意味的（能决定结果的）主持人。

（四）Presenter，常用于英国有介绍、引见和提供、展现意味的主持人。

（五）在港台等地，对主持人有司仪、串场人、主播等称谓。

“主持人”这一词在我国（大陆）电视节目中的正式运用，可能要算1980年5月中央电视台新闻部《观察与思考》节目中对5位被允许专门为该栏目出图像的采访报道者的称谓（电台首次运用这一称谓的节目是中央人民广播电台对台广播于1981年元旦开播的由徐曼主持的《空中之友》栏目）。1981年7月，在中央电视台的《北京市第一届中学生智力竞赛》节目中，赵忠祥担任了“现场组织者”（赵本人语），这一次“主持人”的头衔也许更具有主持人的意味。之后，1982年的《为您服务》栏目有了第一位栏目专职主持人沈力，1983年系列片《话说长江》，也使主持人陈铎、虹云成为家喻户晓的人物……此时，这些主持人也许并没有意识到这个头衔有什么特殊，更没有料到主持人这支队伍在后来的发展之快。80年代中后期，被正式称作主持人的只十余人，而在1990年时，仅中央电视台就已有70余位，到1995年时已达150位。现在就全国的3000多家电视台的现状来看，主持人已成为不下万人的大军，而且随着各地各层次电视台的发展，还在飞速发展壮大，并成为一种千万人仰慕并追求的职业。在这里我想说的是，尽管“主持人”这一头衔在我国运用得晚，但并不是说以前没有过“主持人”类的节目和没有人做过主持人的工作，国外也是这样。

最早的主持人节目，是从电台开始的。据记载，1928年，

荷兰的对外广播开办了世界上的第一个短波广播专题节目“快乐的电台”，由艾迪·勒达兹主持，其主持的方式是一种模拟的谈话交流，他以娓娓的交谈，生动亲切的态度赢得了许多听众。几乎同时，美国的电台也出现了“节目主持人”，其中富兰克林·罗斯福通过“炉边谈话”，取得了政治上的一系列成功。同时在中国，30 年代的国民党中央广播电台女播音员吴祥祜主持了“和全国小朋友通信”。

在电视开播之后，美国的以“现场广播报道二战”闻名于世的主播节目主持人爱德华·默罗转入电视界，1951 年开创了“现在请看”（《Now See》）节目。当然，“主持人”正式名称 Anchorman 的运用，还是从沃尔特·克郎凯特开始的。

关于我国电视主持人的工作，众所周知，最早主持人与播音员的工作是融为一体的。

建台伊始，来自总政歌舞团的沈力担任了所有节目的播报串联工作，每天的工作都非常紧张：由于出图像和配音的地点在不同的方位，常常先报告节目，等摄像机上的红灯一灭，就立刻跑到配音的地方；话音一落，又立刻回到出图像的地点。如果当晚还有座谈会和文艺演出的节目，沈力又承担这一部分节目的报幕员。而且这一切工作都是直播。

1960 年，赵忠祥、吕大渝先后报道，与沈力一起成为中央电视台第一批播音员。关于其他的组织工作，还有例如洪民生先生回忆 1963、1964 年，他曾组织了几次知名人士座谈节目直播，由于担心播音员对节目的驾驭能力，经台领导批准，他破例直接上屏幕主持了自己的节目，其中有许多他引导发言、评介等即兴发挥的成分（洪民生《我与电视》）。其他一些早期的播音员，如沈力、赵忠祥等，也曾主持过许多节目晚会。另外，赵忠祥也回忆由于当时不了解国外情况，当时苏联也没有这个职位，而那时人们都避免突出个人，播音员也不报名，所以没有这个概念，但

类似西方的主持人的工作方式，是从“电视诞生伊始”就有过（赵忠祥《论电视节目主持人》）。80年代后，人们逐渐认识和记住了经常出图像的播音员的面孔，同时由于节目制作的发展，有的播音员对节目的参与程度更大，而且与初级的照本宣科的演播有了区别，于是“主持人”这一称谓和职位，正可谓应运而生。从这个意义上来讲，“主持人”这个词还是我们自己总结发展出来的。

在中国的日常生活中，“主持”这个词的含义很明确：1、负责掌握和处理；2、维护、主张，如主持正义等等。而具体到人，可联想到寺庙中的领导、会议程序的把握者、婚庆中的司仪、文艺节目演出中的报幕员……（而且早在北宋时期，就出现了“勾放人”。所谓“勾放”，就是把表演的节目“勾”上场，演出时或有一些问答，演完之后“放”下场，或叫做“勾队”、“放队”。“勾放人”手执竹竿子进行指挥调度。）无论什么样的“主持”，他们都有一定的权力和职能对所从事的活动进行操持、把握，所以“主持人”就很自然地被运用到了广播电视这个行业，并成为较大程度处理把握节目并把内容直接传达给受众的人的代称。而“播音员”一词，以前包括了主持人，到今天这二者已有了不同的含义和职能。

二、主持人与播音员

主持人与播音员的名称的含义、工作内容、性质在不断地被广大从业者谈论、研究，二者之间究竟关系是怎样的呢？

（一）主持人是比播音员更具体深入节目内容的传达者

一个人如果从播音员成为主持人，会常常被看作是对工作成绩的肯定和鼓励，而且更能充分地发挥个人才能和特长，从这个意义上来说，主持人是个荣誉称号，它和播音员有共同的业务基础：如都是通过屏幕向观众传播信息，具备一定水平的普通话听、说能力（目前行业内正提倡推广普通话水平测试）等等，对

稿件或节目理解力强，并能准确流畅地进行表达。

（二）在对节目的适应方面，主持人比播音员更专业化、个性化

播音员往往可以被安置在任何类型的节目中演播，而主持人则被相对固定在某个栏目或某类节目中（例如叶惠贤、倪萍一直在文艺类的节目中做主持人，而敬一丹、高丽萍、水均益则适合新闻类的节目）。因此他们更多地掌握了相关节目的知识和制作规律，甚至成为这方面的专家，在被提及时，还成为该节目外在形象的代表符号。例如赵忠祥的《动物世界》、沈力的《为您服务》、杨澜的《正大综艺》、王刚的《东芝动物乐园》……尽管后来他们不再继续担任该节目的主持人或也主持别的节目。同时，主持人可以根据自己的个性、语言、形象来对节目进行编排和取舍，以节目为自己形象的设定基础，而且逐渐以个人身份——"我"来进行节目的演播（播音员则是以公众形象出面）。由此可见，主持人和具体节目是密不可分的，主持人的个性与节目特性相融，那么好的节目本身推出了主持人，主持人也使节目踏上新的台阶，主持人与节目相辅相成。当然，也有个性、才华、资历、经验都非常丰富的主持人能成功地主持许多类型的节目（如今天的赵忠祥）。

（三）在对节目制作的参与和投入方面，主持人比播音员更高深一个层次

播音员往往在节目制作后期加入工作，不必瞻前顾后，只针对正在进行的某个节目，基本上处于临阵磨枪并照本宣科的状态，而主持人则更早进入节目的工作，并顾及前后节目的整体连贯性。有的主持人从节目的策划、采访到录制演播，从头至尾参与制作，甚至成为采、编、播一体的节目制作中的核心人物。

现在已有不少电视台出现了主持人同时也是制片人、策划者、编导者的情况，而且越来越多的人推崇这样的创作方式，认

为这种“合一”的状态是将来主持人的发展趋势，甚至提倡淘汰采、编、播分离的形式，这在广播节目制作中较容易做到，而在电视行业则不容易也不会真正普及实行，原因是多方面的：

1、因电视制作特性决定：电视节目制作过程较为复杂，周期长，需要更多工种的配合，规模越大的节目，越需要明确细致的分工，对主持人也有更多方面的要求。在电视制作中，应更强调各工种的密切合作，是否采编播合一，要因具体节目的内容、形式和制作方式来定。

2、个人能力有限：主持人亦需要有专门的技巧、才能和知识积累，他不光要使自己的声音、形象表情处于最佳状态，语言、地位、动作也与合作者有很好的配合，还要随时把握节目内容。调节现场气氛以达到最佳演播效果——工作内容是比较复杂的，故不应要求每个主持人都能采、编、播合一。

那么，主持人应该是什么样的人?

主持人，是复杂节目内容的串联者，或能成为系列的节目（栏目）进行的引导者，同时也是节目形象的具体代表，能把个人性格与节目特性有机地结合，并具备与受众进行交流的能力。所以并不是每个节目播报者都能冠以“主持人”的头衔，而成为一名电视节目主持人，更应具备特殊的才能。

三、电视节目主持人的素质

素质对人，是内化为潜质、外化为能力的一种综合评估。

主持人与节目的关系是相辅相成的，好的节目能把主持人造就成明星，好的主持人能使节目迈上新的台阶；内容不精彩的节目会限制主持人的发展，糟糕的主持人会导致节目的失败。所以要做一个优秀的主持人，需要全方位的努力。

（一）拥有社会活动能力，树立“公众形象”意识，做一个人格完善的人

电视节目主持人，是新闻工作者队伍中的一员，是各种节目

信息内容的直接演播者，尽管经常以“我”的身份来演播，但实际上他的一举一动，常常不只是为自己个人负责，而是有代表性的：在不同的情况下或代表一个国家（如中央电视台主持人），或代表一个台，或代表一个地区，或代表一群人。若要有较高的信任度，首先是要在社会活动中具有影响力，如沃尔特·克朗凯特曾因工作成效显著被公众选举为“美国十大最有影响的决策人物”之一。在我国，新闻主持人也要常常接触政界要人，或深入平民百姓，不仅仅传递消息，更多地是为了解决问题，《焦点访谈》就经常对社会现象进行干预；文艺节目的主持人则常常推动艺术潮流和促进艺术现象的发展。所以，做主持人的人首先要有社会责任感，要有公众形象意识。这是以正确的思维方式和良好的思想道德水平为前提的。在立场上，要与党和政府保持一致，在言谈举止方面，要随时提醒自己努力追求正直、善良、朴实的高尚人格，能有强烈的职业责任感。所以主持人应该具备明星意识，在多种场合从多方面塑造自己的形象。有的主持人只在屏幕上注意形象，而在生活中趣味、品格低下，或只顾追求名利、贪图金钱享受，或矫揉造作、傲气十足，在受众中造成不良影响；有的主持人对工作挑挑拣拣，每当遇到只出声音不出图像的节目就退缩，而争抢着去做重大的、露脸多的节目……这样做丧失了自己的威信，也损害了节目的形象。在发达国家中，为了节目形象，著名的节目主持人一般都是不做广告或不随便客串“走穴”的。赵忠祥也曾说过：“任何技术上、学问上的差距那都可以提高，但千万不要在人格上出问题。”

（二）具备一定的文化修养和电视节目制作专业知识水平

现在常常听见一种说法：某某主持人没有文化。这使许多主持人心中很不安，于是赶紧去补习文化课，或著书立说，但观众对学历很高的主持人也常常有同样的意见，使得许多主持人手足无措，不得不找机会为自己解释。这种主持人没有文化的说法实

际上有两种含义：一是出于对节目内容的不满，只因为主持人是节目形象的代表，就把对节目的意见都归咎于主持人。其实主持人最终是编导或有关领导意图的体现者，不好的主持人是可以调整变换的。所以真正没有文化的是节目的具体把关者。第二种含义，是指责主持人的本人表现降低了节目的档次，其实这里所说的“文化”，不仅仅是指文化课上得不够，不精通所主持的专业内容，还指因知识、社会经验缺乏而导致的不懂为人处事之道、精神世界贫乏，或趣味低下，或工作能力不够，这的确就需要主持人尽快调整自己了。

“文化”，针对主持人来说，也正是节目档次的是否提高、探讨问题是否深入、节目内容是否耐看和主持人本身是否胜任的基础。许多主持人的成功靠的不仅仅是外表，而正是深厚的文化知识修养所带来的内在魅力。

现实中常常有观众对主持人读错别字加以纠正的情况，编导也为主持人不具备一定的文化理解能力，只能片面照本宣科而着急，还有许多主持人最致命的弱点就是趣味庸俗、“犯贫”，而且“花瓶”式的主持人也往往青春短暂。所以主持人一定要不断地充实自己，具体地说是可以从书本上、生活实践中、社会关系中多方吸取营养，当然，这包括主持人还应该精通自己所主持的节目内容的知识，“专”、“深”与“广”、“博”相结合，才能在工作中对节目的驾驭游刃有余。同时，主持人还必须掌握电视节目制作的有关规律和业务技能，才能更好地与各工种配合，把节目办得更好。

（三）公关才能与团结合作的意识

电视节目是靠集体智慧来完成的，主持人的成功，更靠的是大家的帮助，如跟与节目有关的编导、摄像、灯光、化妆等所有参与者的密切配合，以及上有领导的认可，下有观众的扶持，所以主持人应该是一个善于协调各种关系和善于与各种人打交道的

人。有的主持人以为自己逐渐有了一定水平和名气，就以居高临下的态度在工作中处处以自己为中心，对合作者和观众缺乏耐心、体谅和互相帮助的精神，不服从节目大局，这样的人纵然在其他方面有很好的能力，最终也会招致整体的失败。

（四）具备较强的演播能力，是主持人成功的关键

常常许多人羡慕一种作法：编、导、播合一。这样当然好，但如果说主持人最应该具备的能力，那还是应以演播能力为根本——如果一个人采、编水平都不错，惟独演播能力不行，那就肯定不能算是一个好主持人。演播能力应该包括：在众人面前有表现欲望，当众情感收放自如，并能长时间的使自己处于较兴奋的工作状态；具备较强的心理承受能力，以诚恳、自信、亲切、自然的态度贯穿工作始终；能化陌生为亲切，能以“交谈”的心理姿态很快与人交流、沟通，能及时体谅和鼓励受众，临场思维敏捷善悟，能随机应变，有能力引导、调节现场气氛和组织节目的顺利进行。

（五）具备一定水平的声音表达技巧

主持人现场的说话和在日常生活状态中的说话中是不一样的：

1. 要用普通话清晰地表达，即要让人听得清、听得懂。具体的做法是：（1）要避免同音字和简称，说法要通俗和口语化（但要避免庸俗的用语）。（2）保持一定的音量。声音太小令人费劲，太大过于刺激，长时间下来都令人厌倦。所以一般来说采用与人正常亲切交谈时（约 1 米距离）能听清的音量，还不能忽大忽小。（3）准确断句：注意把握换气和停顿。这些一方面在于控制自己的思维和情感，一方面在于长期进行有关的训练。

2、采用悦耳的音域，优美的音色。一个人能长期说话的音域，是在自己感觉轻松的发音部位，而且听者也能轻松接收，所以大部分的发音应该采用自己音域的中段来表达。但要注意如果

声音过于平淡，犹如音乐没有旋律起伏，所以，一个人谈话的情趣还在于音色富于虚实、高低的变化，这一方面出于感情的需要进行强调或弱化处理，另一方面在于采用音调丰富的词汇来表达。

3、准确把握语言表达的速度。在日常生活中语速过慢的人，常常被人视为有语言障碍或大脑反映迟钝；语速过快的人意味着思维敏捷，但也被视为“急性子”，容易令人听不清。所以主持人的语言应该保持一定的速度，实践证明大约每分钟 280—350 个字的语速是令人易于接收的速度，可根据内容、情绪的不同进行调整：简单直白的内容和要表现激烈的气氛时，语速可加快；若内容需要观众进行判断、选择、思考或体现强调、舒缓的情思，就要把语速放慢。

音量、音色、语速的综合运用，才能体现出语言表达的感情含义，这需要主持人的认真学习和体会。

（六）电视节目主持人，必须有健全以至健美的、并与节目相谐调的外形

没有视觉形象就没有电视，同时作为节目整体形象的具体代表，主持人的外形应该是很受重视的，所以许多人常把仪态端正大方当成主持人所应具备的基本外形条件。这外形条件具体体现在表情动作、体态动作、服饰与面部化妆几个方面。观众从外表可以大致看出主持人的修养和经历，无论什么样的主持人，外表看上去应让人感到愉快而不是痛苦，顺眼而不是别扭。当主持人再一开口说话，观众就更能对他进行全面判断。电视节目主持人与电台节目主持人最大的不同之处也就在于：主持人的体态动作、表情动作的表达能力和口头表达能力同样重要。于是，电视节目主持人就应该懂得如何运用和保持自己的外在魅力，为节目添彩，这也是节目形象具体包装的重要环节。

不同的节目有不同的外在风格，同样的节目不同的主持人，

也有外在形象的不同，但主持人外形的设计，都应统一在节目内容特性及其整体包装上。例如《焦点访谈》的主持人往往是西服革履，举止稳重、大方、面部化妆倾向自然；《七巧板》等少儿节目的主持人则常常是休闲又易于活动的装束，行动活泼可爱，装饰贴近生活；而文艺晚会的主持人，常常是晚礼盛装，亲切浪漫。……现在由于电视节目量越来越大，节目的样式、内容日益丰富，并向专业化发展（如频道的专业化、节目的专业化），以求适应不同爱好者和不同层次观众的需求，所以主持人也在顺应这一趋势，向专业化发展，我们也更有必要把主持人进行分类来研究。

四、主持人的分类

明确推动理论界把主持人进行分类的原因，首先是实践的需要：由于事业的发展，节目量增大，主持人的数量也随之增加；同时节目也逐步专业化与栏目化，主持人也需要具备一定程度的专业知识。另外，也出于历届的各种主持人大赛的需要，人们发现不能以同样的标准来衡量所有的主持人。而且主持人成功的第一步，是要找到适合自己的节目，再充分发挥主观能动性，最终与节目相辅相成。

（一）主持人的分类已有几种说法

1、初级与高级（从对节目制作的参与程度划分）：

初级，指的是对节目进行一般演播的主持人，是编导与观众间的桥梁；高级，指采编播合一的，对节目有决定权的主持人。

2、杂家型与专家型（从对节目内容的专业权威来划分）：

杂家型指对节目内容只有泛泛了解的主持人，不一定只针对某一类节目进行演播；专家型指的是有某种专业知识的主持人，对节目内容有权威性的把握，可以对节目内容下结论。

3、新闻类、社教类、综艺类、少儿类。

这种分法是近年来在全国各种主持人大赛中逐渐形成的，以

利于公平评判各类主持人的分法。这种分法与各地主持人的工作部门划分状况紧密结合，得到了不少专家和实践者的认可，有一定的代表性，而且在全国最高级别的主持人评比中已付诸实施。

但我认为，这是一种以具体节目为衡量标准的分法，缺乏一定的系统性，各类别不是太明确。究其根本创作规律，其中如新闻类与社教类、综艺类与少儿类，都具有许多相重叠的特点，另外，近年来各地生活类频道和栏目大量开播，显示出一些新的气象，所以我更建议把主持人划分为与节目的新闻社教类、生活服务类、文体娱乐类相应的类型，简称为新闻型（类）、生活型（类）、艺术型（类），以便在具体创作中能更好地把握其特点。

（二）各类主持人的比较

1、新闻型：指以主持新闻类节目为主的政治、社教、经济、军事等题材严肃、形式相对严谨、以严肃面孔出现的主持人。

这类主持人因节目特性需要，着重于外表的端庄、干练、大方，语言的准确、逻辑性强、发音字正腔圆，随时注意情感的控制，给观众以规矩、可信乃至深沉的感受，不宜表现得太年轻和幼稚。以中央电视台的节目为例，这类主持人可见在《焦点访谈》、《经济半小时》等等以及军事、法律题材栏目中。

2、生活型，指服务类为主的与人们日常生活密切相关的节目的主持人，如一般性的经济、社会活动或群众性娱乐活动节目的主持人。

这类主持人外表更贴近生活，态度活泼、大方、快乐、随和、机智或亲切，主持人主要展现个人的性格特点，同时对所主持节目的内容应具备较深入的专业知识和鉴别能力，使节目有深度，评说更为可信。这类主持人较多地体现在各地各台的冠名为《生活》的节目中，以及其他一些如气象服务、体育节目、女性栏目等等。近年来这类主持人随着节目的增多正形成较大的群体。

3、艺术型，主要是指以文艺节目为主的，形式活泼，题材浪漫的，如综艺晚会、文艺栏目或是艺术性较强的专题片、少儿节目等等在主持节目的过程中修饰性、扮演性较强的主持人。

这类主持人一般较注重外表的装饰，整体形象都进行具有浪漫色彩的美化（男性主持人不一定如何英俊，但一定要有特点），语言注重文采，抒情或风趣，情感适度放开，并具备较快的现场反应能力，总之，言行都要向美靠拢。

这三类主持人可分别把握住真（新闻型）、善（生活型）、美（艺术型）作为创作的出发点。当然，这种划分并不是绝对的。在实践过程中，主持人的基本技巧有许多相通之处，许多节目的样式、制作方式和创作方式都有共同点，最关键的，是要根据主持人的个性，再把握住节目的总体风格，力求主持人与节目相融合。我们一再强调主持人与节目的关系应该是相辅相成的关系。同时我们也不否认由于有的主持人个性丰富，所主持节目的内容宽泛，目前“全才”型的主持人，即真正具备“明星”意味的主持人已涌现在我们的节目当中，如赵忠祥，就可主持许多类型的节目。

第二节　电视文艺节目主持人的特性

电视文艺节目的主持人，是属于艺术型的主持人，是随着文艺节目的成长而成熟的。一般来说文艺节目在所有播出的节目中占有很大的比重，其主持人的数量不可低估。但从主持人整体发展来看，真正成熟的文艺节目主持人还很少，这应当引起我们足够的重视。

在我们早期电视节目制作过程中，并没有固定哪一位主持人专门主持文艺节目，而基本是谁值班，谁就担任当天节目的串联人。在当时的文艺节目中，播音员更多地借鉴了舞台上文艺节目

报幕员的创作方法，编导也是本着背稿式串联的方式来安排主持人的：注重外在的修饰，主持人成为整台节目或本单位的“脸面”。在挑选主持人时，一般也都是以仪态美和声音美为标准。

随着电视节目内容与样式的发展以及节目类型的专门化、栏目化，文艺节目主持人实践中逐渐定岗定位。当前的文艺节目主持人已经在注重内在修养和对节目整体的参与，甚至也出现了对节目整体进行贯串把握的主持人，如上海叶惠贤有一系列文艺专题节目，倪萍也尝试过访谈录。但无论成功与否，我们对文艺节目的主持人没有必要像新闻类或生活类节目那样追求编、导、播合一，因为文艺节目本身已经不是生活的原型，而是对生活的提炼，节目的进行对主持人来说是自己创作的基础，其驾驭有一定难度。新闻或生活类节目基本以生活原型组合而成，主持人较容易理解和把握。所以在衡量评判文艺节目主持人优劣的时候，应该以演播能力为主要内容。

主持人是节目形象的代表，具体指的是主持人无论在个人性格、学识修养、语言风格、形象塑造等等方面都与节目相融合。文艺节目的主持人也就有了自己的特性。

一、艺术家的气质

“气质”是一个看上去意义不太明确的词，但经常被用于对人的形容。我们认为它应该包括一个人的个性、仪态及语言风格。

人的性格是多重而且多样的，文艺节目主持人的性格应该以开朗、活泼、外向为主导，情感丰富而充满激情，反应敏捷、机智而表达优雅、风趣，思维富于想像；由于常常有带观众的现场演播，所以还要特别善于表达自己的思想，善于与人交流；在新闻类节目中主持人常常需要严肃面孔，而许多文艺节目主持人正是以谦和的态度令受众易于接受自己，以“微笑”作为工作中的基本感情状态，创造轻松愉快的场上气氛。

例如在一次晚会中，北京电视台主持人余声正按照计划进行主持，导演也将画面切向了她。而当她欲张口说话时，突然被一个因紧张而出错的年轻搭档抢了话，此时的余声面对镜头展开亲切的微笑，并将关注的眼神投向搭档。只这一瞬间的表现，既消除了搭档的紧张，也使镜头顺利得以转换，给观众留下了极好的印象，也许当时她自己并没有意识到这一点。

仪态包括面容、发型、服饰、表情、姿态、动作等等外部形象因素。因为文艺节目从始至终展现和追求的都是美，与之相谐调，在诸多类型的节目主持人中，文艺节目的主持人的仪态是唯美的，而且都应顺应时代的审美倾向。

主持人的面容、发型、服饰可以通过后天的修饰来完善，优雅的表情、姿态、动作也可通过形体或舞蹈训练来促成。这令人想到影片《窈窕淑女》中所叙述的女主人公在不长的时间内由一个街头的粗俗女子被训练成上流社会大家闺秀的故事。

在实践中，也有极少数“其貌不扬”的文艺节目主持人，但他们仍会多方努力追赶美的浪潮，如一些“丑星”型的主持人，往往以有强烈的独特性的表现征服受众。如台湾的主持人凌峰其貌不扬，但他以机智幽默赢得了观众的好感。

语言风格指语言的内容和表达形态。语言的内容决定其表达形态，但语言形态有相对独立的特性。在中文表达中有许多讲究：如词汇运用的精彩，声调的起伏动听，音色的优美悦耳；句子的排列讲究对仗、排比，句式多用四字句、五字句、七字句等等，语言形态本身就有一定的魅力。当然，主持人的语言表达形态在不同类型的节目当中各有特点：新闻类节目语言讲求精炼准确，生活类节目语言讲求亲切自然，文艺类节目语言讲求浪漫动听。所以新闻节目主持人在情绪的表达上咄咄逼人，感情控制强，语速较快而稳，音色不一定要求如何优美，发音更实，多用中低音区。而文艺节目主持人常常追求散文化和诗化的语言，或

机智幽默给人以娱乐消遣之趣，故感情起伏较大，语气更委婉，语调抑扬顿挫，语速有快有慢，音色一定要优美，发音以悦耳的中音区为多。一般有经验的主持人在拿到稿件后，往往还要根据自己的思维方式重写或进行调整，把它化为带有个人习惯的自己的语言。如叶惠贤经常导、编、播一人承担，尤其是在现场的即席发挥，常常令同行称赞不已。

在气质的各元素当中，人的外表可以通过后天的训练被很快改变，而语言风格的依据是内在修养，这却不能只靠一时的修炼和工作热情就能具备，而是需要长期地积累，并随时随地地加以丰富。故文艺节目内容本身本应该是主持人的主要知识结构，主持人应该对自己所从事的艺术门类，无论是历史、现状或将来，表现形式或理论特征，都经过系统学习而有一定程度的钻研。实践中我们可以随处发现，许多文艺节目的主持人经常有文艺特长，是行家，他们能把艺术表演特长与节目更好地融合：如倪萍在节目中的朗诵、叶惠贤经常即兴以说或唱的形式串场、孙晓梅的小提琴演奏、鞠萍的歌舞等等，一旦展示，很得观众人心，这非常有利于主持人整体艺术形象的塑造。所以我们主张文艺主持人应该有音乐、舞蹈、美术、表演等等方面的素养。

在一次现场直播中，中央电视台的一位知名主持人把曹操“横槊赋诗”说成“梅”槊赋诗，不仅令观众对她大失所望，而且影响了节目的播出质量。可见她是在不求甚解地背稿，而且缺乏文艺基础知识修养。

当然，有更多的主持人是在工作的同时还努力地学习，特别是老一代的主持人在走上工作岗位之前并没有大学文凭，也没有系统地学习过专业知识，如沈力、赵忠祥等等，但以其后天的不懈努力，终于取得了今天的成就。

二、镜头前适度表演的基本心理状态

“表演”的问题，是许多从业者和研究者一度热衷讨论的，

有的新闻节目创作者还反对这种提法。但实际上不管是否承认，所有主持人的节目主持过程，都是一个创作的过程。这种创作，就是一种表演，以表演的方式来完成对主持人这一工作的胜任。但有所不同的是，这种表演不是指那种在规定情景中对某个具体角色的表演，而是根据自身条件，扮演一个与节目相吻合的，贴近现实，又肯定比生活中的自己更完美的角色——理想中的自我。

"理想中的自我"形象也不是随心所欲的，这只是主持人形象自我定位时的最一般的心态。在具体定位时，要考虑三方面的因素：

1、个人特质，指主持人的外形、性格、爱好、专长、文化修养等等。

主持人必须先认清自己的条件，才能判断自己适合哪一类节目。这正是主持人日后风格形成的基础。正如靳羽西所说："我所具有的东方味，是我成功的秘密武器。"

2、公众形象，指主持人形象的社会性。

在日常生活中主持人不是单个存在的个体，而是"社会人"，他的言行常常是公众舆论经常关注的热点，通过对他在日常生活中表现的观察，人们会对他的个性进行评价，从而又影响到对他所主持的节目的态度。所以，作为公众形象，主持人要争取成为社会优秀分子的代表，培养自己具备高尚的品格和趣味，有良好的公关素质和交际才能，还应该经常参加社会公益活动，增强自己形象的魅力，这也有利于节目整体形象的塑造。

3、节目的特性。

主持人是节目形象的代表，节目的特性，正是主持人赖以生存的土壤。只有主持人理解节目的特性，掌握节目内容的有关知识，主持人才能与节目和谐共存。如果主持人的特质与节目有距离，那么主持人要无条件地向节目靠拢。

当然，随着时代的变化、年龄的增长、阅历的提高、经验的积累，主持人的形象定位还会有所变化。

在各类型的节目主持人中，文艺节目主持人的表演成分更重。因为文艺节目本身主要就是依靠演员的表演来完成，与新闻等节目依靠实在生活本身就可构成或完成是有很大区别的。文艺节目是对生活的再加工、再创造，这类节目的内容，往往都是经过了精心设计，主持人的言行，也于事先做好了安排。主持人在给自己定位时，就是在确定自己所要扮演的角色。于是，所有美丽的女主持人都要把自己扮演成“天使”或“女神”，或活泼大方、清纯亮丽，或亲切温柔、韵味十足，而无论她在生活中曾有多么泼辣、干练。不够美丽的则也要在包装上下功夫，扮成独具魅力的艺术品。

而男主持人，一般也都是英俊潇洒、风流倜傥，成为现实中众望所归的形象，否则就是“丑”星形象，以诙谐、机智、幽默见长。

无论如何，言谈举止皆是经过思考或平时的自觉训练的结果，或事先已有大致的设计，而非生活中的本来面目。在演播之前，主持人的背诵台词、走台、彩排、选择服装、寻找镜头内的最佳形象角度、与对手交流等等，这与表演是相通的。在演播中，主持人也随时处于自己理智的监督之下：主持人语言行为的情感把握、轻重缓急，演播区人员地位的调度，都与节目整体节奏和气氛有密切联系，对观众也是引导和暗示。在实践中，许多优秀的文艺节目主持人都是演员出身或接受过一定的表演技能训练，如倪萍、佘声、丛薇、王娟……而新闻节目的主持人，更多地从记者队伍中产生。

需要注意的是，并非会表演的人就主持得好。往往有的明星在担任主持时，让观众感觉“戏”过了，这并非“表演”的过错，而是当他们在银幕或舞台上表演时，导演的把关非常仔细，

而在他们走上屏幕后，还没有掌握好屏幕上的表演分寸，并赋予主持人以太多的角色性格，或自我表现的意识太强。

有的主持人对表演的钻研非常认真，甚至去寻求应该属于哪一个表演的流派：属于斯坦尼斯拉夫斯基“第四堵墙”内的“当众孤独”，还是布莱希特“打破第四堵墙”的“间离效果”？从真正的表演实际来说，演员的表演不可能纯粹从属于哪一个流派。从根本上说，主持人的表演，最重要的是要有主持人本人的真情实感，以自己的真实个性作为表演的出发点来真切感受节目内容与现场气氛，同时照顾屏幕特性，从而才能焕发出自然、真切、动人的表演，这也许和中国戏曲表演“当众自如”的所谓“真情体验，理智把握”更为接近。

第三节　文艺节目主持人的外形修饰特性

在视听具备的条件下，观众所接收的是屏幕上所展现的一切有关视听信息，主持人的传达方式也包括了视觉与听觉两个方面，即不光用声音来表达，外部形象的展现也尤为重要，换个说法或可叫主持人的外形包装，这也是节目整体形象包装的重要组成部分。

人物外形的修饰必须从四个方面来总体考虑：时间（包括时代、季节、早晚等等）、地域特点（指当地的风俗习惯、民族特色等等）、具体场合（指展示现场具体事件的要求、色彩环境等等）以及人的身份（指经济状况和职业特点）。

主持人的外形修饰，是以色彩、形状、线条为具体手段共同完成对整体形象的塑造：

1、色彩修饰是造型的重要内容，是人物整体造型的重要手段。

在这里，色环的意义尤为重要：

红

品红　　　　橙

紫　　　　黄

蓝　　　　绿

青

色环可以明确地显示出色光之间的关系：右部呈暖色，左部为冷色；位置对立的，对比强烈；位置相邻的，对比和谐。

（1）根据色彩的浅色放大、量轻，深色缩小、量重，暖色膨胀，冷色收敛的原理，可以通过色彩的明暗、冷暖，利用人眼的错觉对形象进行形象调整。

（2）通过色彩的对比，可以展现造型的个性。如原色之间的对比显得艳丽粗犷，混合色之间的对比比较晦暗柔和，同一色系色彩的对比过渡自然等等。

2、形状修饰直接表现出造型的外部特征，通过对具体部位的增加或掩饰，可达到形象的完美。

3、线条修饰是对形象的细部调整和展现，在细微之处显示出个性的魅力。

与节目相协调，不同类型节目的主持人有不同的修饰特点：

新闻类与生活类节目主持人修饰的目的一方面是美化，但其风格一定要贴近生活、贴近自然、贴近本人形象，更要突出主持人本色的内在个性。与之相比，电视文艺类节目主持人的外形修饰则以“美化”为主要目的，追求在自然的基础上高于生活，所以其修饰可根据作品需要更富于想像力、更夸张地追求艺术个性，可大胆地运用色彩和材质，外部形状也可以较大幅度地进行

改变，并以流线型为基本的装饰线条。

主持人外形的具体修饰包括面部化妆、发型、服饰。

一、面部化妆

电视文艺节目的演播一般都在较强的灯光下或明亮的外景环境中进行，在这种光线下，自然肤色显得苍白黯淡，为了与前后节目和环境谐调，施行面部化妆是文艺节目主持人的基本修饰要求。(新闻类和生活类的节目主持人的化妆视场合而定：非礼仪性的场合不化妆或采用不露痕迹的掩饰性化妆，礼仪场合与演播室化妆相似，但不可太浓艳，都以贴近生活为好。）文艺节目主持人的化妆程度亦根据场合而有所不同：外景节目化妆要比演播室内的化妆更淡，更贴近自然生活。

随着时代的进步和与电视屏幕特性相适应，化妆用品与传统的戏剧化妆用品有了很大区别，更多地采用粉质的产品，其品质也更优良。

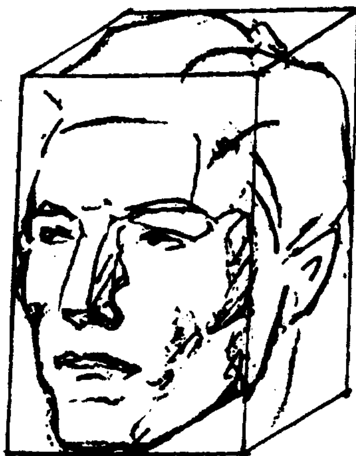
面部化妆的基本知识

1、正常人面部比例标准——黄金分割率与“三庭五眼”

1：0.618（黄金分割率），这是古希腊的艺术家们总结出来的一种在艺术实践中能够广泛运用的神奇的比例关系。在美术绘画的概念中，人的头部大致可以容进一个立方体（图一），其中眼睛的位置，最具美感的比例正是如此（图二）。

“三庭五眼”，是中国古代绘画中形容理想五官位置的说法。“三庭”，指面部（从头部发际至颏底）被分为三部分：上庭（顶部发际至眉毛）、中庭（眉毛至鼻底）、下庭（鼻底至颏底），若三庭长度相等，则是最佳的比例关系。“五眼”，指人脸眼睛部位应该正好是5个自己眼睛的长度（实际生活中人面是向后收的弧形，所以眼外角两边看上去会显得窄一些）（图三）。

另外，鼻与嘴也有大致要求，但男性要比女性略大：以人正面平视为准，鼻翼宽度应略大于内眼角间的距离，嘴唇长度应在



图一

瞳孔下沿的垂直线内，若再大或小，就不算美了。

以上是美术界一向奉行的标准，但需要注意的是，人脸在镜头中往往要比生活中显得宽胖些，所以上镜头效果最佳的脸形是富于立体感的、稍窄而且棱角分明的脸形——脸外侧后收幅度较大，如图所示：(图四)

2. 面部化妆的修饰重点与基本步骤：

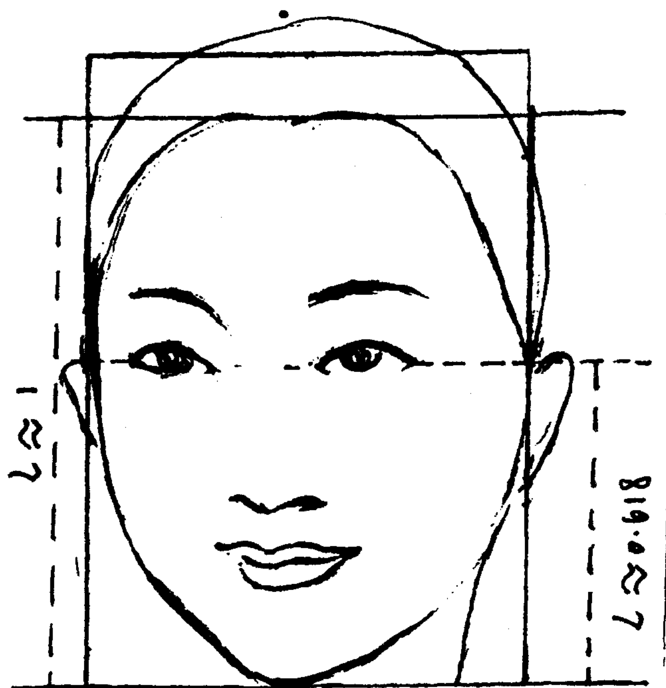
面部化妆的修饰重点，男女有别，这与中国的传统审美方式有直接联系：女性注重肤色、眼睛、嘴唇的修饰，男性注重毛发、鼻子的修饰。历代文学和绘画对美女英雄的描绘重点常常是在这几方面，同时这也是人类面部最具两性特征的地方。在实践中，女性的化妆比男性要复杂，故在此我主要以女性化妆为例。

(1) 清洁面部

许多人在上镜之前常常匆匆忙忙地去化妆，但一定不要忘记化妆的第一步是清洁面部皮肤。从日常生活中美容的角度来说，这也是关键的一步，皮肤病的外因就是细菌感染和过敏。

随着生活质量的逐步提高，人们对洗脸用品的选择日益慎重，清洁的方式和用品也多种多样，这主要是看个人的习惯和爱好而定。但无论如何，一定要采用最适合自己肤质的用品（不过敏、不起斑、不刺激)。

一般来说可先用洗面用品（洗面奶、清洁霜、洗面香皂等等相对刺激性较小的洗涤用品）轻柔摩涂，然后用清水（最好水质较软）洗净拭干。



图二

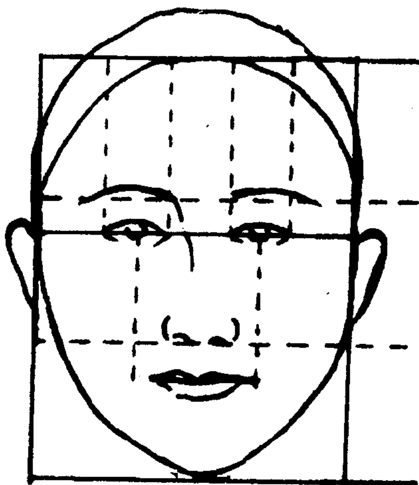
亦可用清凉液（专门滋润或清洁皮肤的去离子水）喷洒后拭干。

（2）调整滋润皮肤

清洁后的面部皮肤较紧，此时可用化妆水一类的用品进行调理，如：化妆水、紧肤水、爽肤水、收缩水、调理液等等，有一定抑制毛孔分泌而防止脱妆的作用；然后均匀涂抹润面霜，一方面保护皮肤，同时能隔离后面化妆品对皮肤可能造成的侵害。

（3）施底色

没有化妆的人在电视屏幕上看到自己脸的时候，常常惊讶自



图三

己变得丑了，这是电视技术的局限造成的，屏幕上的人脸不仅斑点被夸大，而且脸形也变宽了。故在面部施底色，主要是遮盖斑点，同时由于电视屏幕最适合轮廓分明的脸形，施底色时应该考虑突出轮廓：采用基本底色（接近本人肤色的底色）、高光色（比基本底色亮 2—3 度）、阴影色（亦称渲影色，比基本底色暗 2—3 度）综合运用来施底。

基本底色主要用于面部正面，一般采用接近自己肤色的底色。如果自己肤色需要较大修正，那么其他的裸露部位也需施涂。

高光色主要由于修饰面部需要鼓凸的部位，视掩饰的需要而定，如鼻梁、眼袋阴影、下巴等等。

阴影色主要用于修饰面部需要后缩的部位，亦视掩饰需要而定，如鼻侧影、面部外侧等等。

根据具体情况，也可只采用两种底色来施底。但一定要施涂均匀，不同底色交替过渡自然。

（4）定妆

由于底色常常是油质化妆品，与后来运用的眼影、颊红等等粉质化妆品不易调和，而且在灯光下容易反光，故定妆是不可缺少的步骤。定妆采用与从本底色色彩相近的定妆粉（蜜粉、粉饼），特别要用粉扑在分泌较旺盛或活动较多的鼻、眼、嘴周围



图四

仔细上粉，而后用粉刷轻轻刷落。

(5) 眉眼的修饰

眉眼的位置对面部整体布局非常重要，一般生活中人们都喜欢大眼睛，画之前要先想好放大的程度、位置。眼睛是心灵的窗户，也正是面部化妆的重点，具体可根据自身条件，参照流行趋势进行描绘。

文艺节目女主持人的眉眼追求秀美、亮丽，故眉型稍细长而且稍弯（稍短粗而有棱角的眉型显干练，更适合新闻型主持人），用色比眼淡，用眉笔或眉刷均可操作；眼睛睫毛的描绘重点在眼外侧，眼外角稍向上，用睫毛膏、眼线笔等操作。眉梢、眼外角、鼻翼底能三点一线为好。(图五)

眼影用于联系眉眼和修饰其轮廓，并渲染眼睛的感染力。

鼻侧影是眉头的延续，以阴影色和眼影的色调综合来修饰，用于突出鼻形，增加面部的立体感。这在男主持人的面部化妆中非常重要。

(6) 嘴唇的修饰

嘴唇是女性修饰的重点，主要是调整其形状和色泽。文艺节目主持人一般要用唇线笔强调唇线的曲线美，嘴角稍向上，能呈现出微笑的形态（图六），还可用深浅两种口红描绘出嘴唇的立



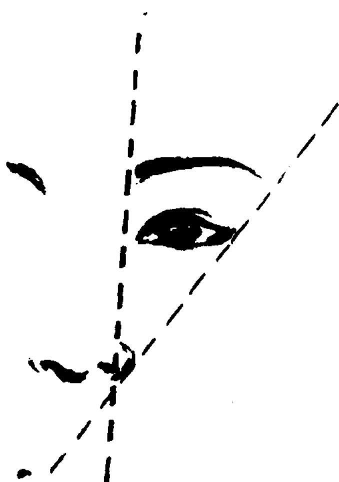
图五

体感，其色彩应该与服装或环境色彩相搭配，并与年龄相适应——年轻者浅嫩，年长者暗浓。

（7）颊红

颊红在最后的适当运用可以矫正脸形和展现健康的肤色，其色彩应该与肤色和唇色相协调。由于红色有膨胀的倾向，故不宜浓艳和大面积使用。一般用软刷从耳穴向嘴角的方向轻轻着色，色彩过渡一定要自然。同时用此色在眼影外侧稍作晕染，使面部整体色彩更协调。

皮肤的好坏，外在的保养很重要，但极大一部分是与生俱来



图六

的，然后与人的整个身体状况及饮食有关，如在生病状态或精神与情绪处于低潮的人，紫外线晒得太多，睡眠不足或长期酗酒抽烟或爱食用刺激食品的人，肤质都不会好。另外在进行清洁和化妆的过程中，手要顺着毛孔的方向行进（由上至下）；在选择皮肤的清洁保养和化妆用品时，一定要注重产品的内在质量，还要注意是否在保质期内。使用的时间不要太长，宜存放在阴凉干燥处以防变质。

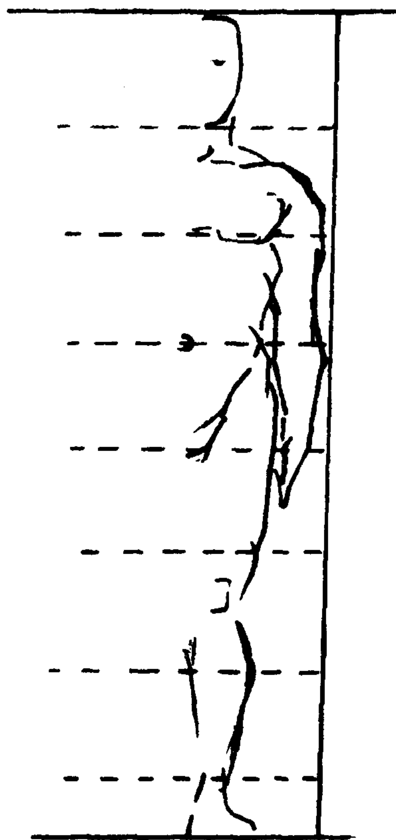
主持人需要特别重视的是，在长时间演播的过程中应该有化妆人员跟在现场，谓“跟妆”，以便随时对妆面进行修补。

二、发型与服饰

美术界认为人体标准的比例是 7.5 脑袋长（如图七），许多人喜欢更修长的腿和脖子，但在东方人来说，如此理想的身材是不多的。所以在外型修饰中，发型与服饰往往成为调节人的整体形状的重要手段。

发型与服饰可以有多种变化，而且由于制作技术的发展，天生不足的人现在可以通过假发和服装内衬得到弥补。其风格大致可分为一般修饰、艺术装饰两大风格。采用哪一类风格，主要以主持人本人的个性、节目内容、具体演播环境为依据。

一般修饰风格指对人缺陷的掩盖或弥补，适应一般的礼仪性场合，从创作的手法来说是写实的，显得比较端庄大方，如新闻



图七

节目和一般生活类节目的主持人的发型和服饰。

艺术装饰风格指注重塑造与节目相适应的形象来突出人物性格，从具体的操作过程来说创造性更强，有的甚至采用非常离奇的造型与色彩来取得特殊效果，其创作手法是写意的，着重于个性的展现。文艺节目主持人可多注重采用艺术装饰风格的发型与服饰。

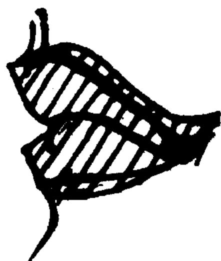
同时，节目主持人在选择发型和服饰时，应顾及屏幕效果：节目主持人若多以中近景别展现（如新闻节目主持人），发型则以修饰脸形为上，服饰可注重上半身的造型；而文艺节目主持人在主持过程中常常需要全远景展示整体形象，故还需要考虑整体的造型。

（一）发型

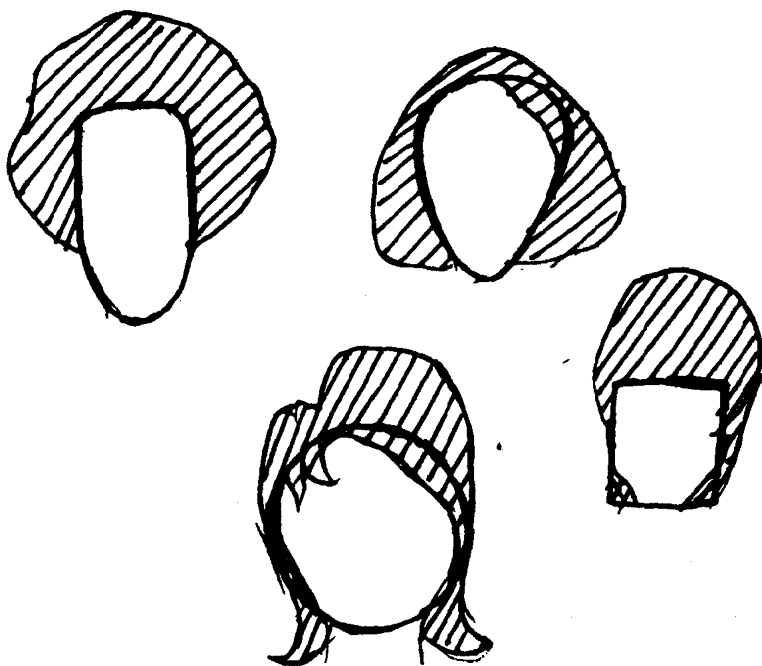
发型不是孤立存在的，它依赖于头发的物质特性：数量、质量、柔软度等等先天条件，其造型一定要考虑到人的脸形与体形。

1. 发型与头型、脸形。

人的头型、脸形有许多种，不够完善的可以靠发型来调理：发型首先能调整头部轮廓，丰富立体感，并能改善脸部线条（如图八）。



“　”为修饰调整后的形状



图八

2. 发型与整体造型。

发型可以调整人体的整体比例：脖子长、个高的人比较适合长发，显得秀美、婀娜；头大而且个小的人最好梳短发，会显得精干、利落。同时，头发是人体造型的重要线条，可以显示或掩盖外形轮廓，所以不可忽略。

（二）服饰

“三分人材，七分打扮”，尤其是在现代社会，服饰不仅仅是外表，能传达出多方面的细节：个性、生活的物质条件、生活的品位、事业与工作环境、行动的目的等等，也是体现一个人内在修养的重要方面。

人的服饰各有不同，一般分为休闲、职业、礼仪（特定场合特定要求的）三类：休闲类主要追求舒适和便于活动，令人感觉轻松愉快；职业类主要追求严肃大方或便于工作，看上去显得正式；礼仪类追求贵重，体现出重要性或优雅浪漫。在不同的历史时期，所盛行的服饰都有着鲜明的时代痕迹。目前这三类服饰大体是承袭了传统的概念，但其具体内涵业已根据时代的变化而有所变化，有的加以简化，如男性礼服常常以西式套服取代，显得更加大方、干练。

具体什么样的服饰为最美，这在于当时的审美观。而审美观总是来源于社会意识形态、生活需求和物质条件。随着对人性的深入认识，当今的审美观要求体现出鲜明的性别特征——造型上男性追求“阳刚之美”，女性追求“阴柔之美”，让服饰与人体更加和谐。摈弃夸张的线条，崇尚自然、简洁、伏贴的形态，实际上导致制作上的更加精细。面料有两种倾向：或以人为本，采用美观而更令人舒适自在的质地；或大胆选用新型材质，追求奇特效果。无论潮流如何变化，服饰的得体，就在于与个性（个人形体条件、个人爱好）、环境（包括民族、地域、时间、季节、场合等等）的协调。

屏幕中主持人的服饰都以礼仪类为上，但不同类型节目的主持人对服饰的选择有所偏向：新闻类节目主持人偏向职业类，生活类节目主持人偏向休闲类，文艺类节目主持人偏向具有装饰意味的礼仪类。

服饰的选择，首先要穿出自己的特点：无论是什么款式、无论价格与品质的高低贵贱，大小必须合体——着重领口、袖口、腰围、臀位，然后应该注重色彩、款式和质感是否适合自己个人的条件。这可以从几个方面具体考虑：

1、以服装的色彩、造型和线条改变人体比例关系。

服装的色彩、造型和线条，就是人着装后的外形整体形象，它可以改造不尽人意的形体。如胖大的部位宜采用深色、冷色掩饰，瘦小的部分运用浅色、暖色加以渲染。

例如，改造脸形与颈部领子的线条很关键——脸圆颈粗的人，适合“V”形或尖性领；脸长颈细的人，适合“一”形或高领；脸尖小的人，适合大而流线型的领；脸宽大的人，最好用小而尖的领……躯干可以用肩部的形状调整——加宽、加厚，胖人在服装上采取纵向接缝（公主线），瘦人多用横向线条……腿粗短者可以通过提高腰线和穿高跟鞋来改善。

2、饰品的使用可以“画龙点睛”，或转移视线、掩盖缺陷。

饰品可分为首饰、衣饰、随身用品等等。首饰有项链、耳环、手镯、戒指、脚链等等金银珠宝饰品，由于首饰大多有光泽，所以常常用来吸引视线；衣饰有帽子、围巾、手套、领带、腰带等等，一般用于修正外形，掩盖缺陷，或调剂整体色彩；随身用品有手袋、手绢、眼镜、扇子等等，一方面是出于实用，一方面可以调节外形线条，增加视觉情趣。

饰品的使用，文艺类节目主持人可比其他类节目主持人用得多，但一定要体现出品位——之所以修饰，一定是因为不够完美，所以饰品使用的原则，是一定要看有没有必要。

三、修饰要符合电视特性

(一）主持人外形的修饰或改变应该照顾节目播出的特性

主持人的工作如果只针对某一个一次性完整播出的节目，其形象是一次性的，那么形象的修饰应该就具体的节目进行，如果主持人面对的是固定的栏目或系列节目，那么他的修饰就必须注意要有性格依据和形象的连贯性。文艺节目主持人的情感和个性丰富的程度，可以采用富有变化的外形来表达，但要注意，形象风格的变化幅度越大越多，就越不利于主持人独立个性的展现和独特形象的树立。

(二）主持人外形的修饰要符合电视技术特性

由于电视技术的局限性，屏幕上所显示出来的“光像”与人眼所看到的“光像”是有区别的：电视设备对物体层次的分辨率、对色彩的还原能力、对光线的适应程度以及画面的清晰度远远低于人眼，所以在外形修饰时要认真加以考虑。

过于复杂的层次，电视画面表达不完善，而且细小而密集的花纹与线条往往导致PAL制画面产生环形波纹的滚动，所以修饰宜采用简洁、明晰、流畅的样式和图案。

摄像机的色彩是对真实色彩的摹仿，特别是对红、绿、蓝三基色的还原往往有一定的失真，太饱和的色彩容易产生杂波甚至影响声音，所以要求上屏幕的色彩最好是混合色，而且过渡宜柔和。

光线亮度对外形修饰来说意义非常重大。在摄像机面前，色彩和质地的展现，完全依赖于光线效果。如果光亮不够，画面看上去往往显得脏、旧，甚至色彩发生改变，层次亦模糊。此时若摄像机使用“增益”功能，在增强视频信号的同时也带来了噪声，使画面颗粒变粗。充足明亮的光线，能使画面显得透亮、色彩显得亮丽。

同时，电视技术对光线的要求有一定的特殊性，在不同的光

线环境下拍摄时，摄像机需要及时调整相应的色片和白平衡，否则会产生光斑、“拖尾”或丧失层次。所以如果没有特殊需要，着装的明暗反差不要太大，化妆品和服饰要避免强反光、吸光或荧光的材质。

第四节　文艺节目主持人与合作者

电视节目主持人在演播中主要起串联、引导节目的作用，是节目形象的代表，与节目的成败有直接联系。主持人自己应该意识到：所有的成功都要靠合作者的密切配合与支持。所以主持人与合作者要建立互相理解、信任、支持、帮助的关系。

一、主持人与编导

主持人在节目中是编导意志的体现者，而且现场气氛往往是直接把握在主持人的手里，而不是编导的手里，所以在演播中主持人又是编导意图的传达者，二者的关系应该是非常融洽的。在可中断的录制中，编导可以随时修正主持人的演播；在不可中断的节目录制中，编导也可通过各种途径——如摄像师的转达、现场编导的提示、演播的转场来调整主持人的状态。如果在工作中有看法或做法不一致的地方，原则上主持人要以大局为重，服从编导的现场决定，因为编导是真正的节目最终效果的把握者。

二、主持人与摄像

主持人的形象是通过摄像师来传达的，主持人应该让摄像师充分了解自己的形象特点，认真对待摄像师提出的建议，与摄像师达到默契的交流。在演播中导演对现场的调度完全落实到对摄像机的指挥，所以主持人要随时注意面对正在录制中的摄像机——亮红灯的摄像机，并与机位的远近高低相配合，及时调度演播位置。

三、主持人与录音师

声音是主持人展现的重要部分，音质音量都需要录音师的调节和修饰，所以“试话筒”是主持人演播前必不可少的环节。主持人要注意话筒的使用，因为不同话筒的拾音范围不同：话筒与嘴要有一定的距离，防止“扑”话筒或音量不稳定；手持话筒的姿势要自然、大方、优雅，而且注意不要让话筒挡住面部表情。有的主持人往往把话筒当作额外的负担，遮遮掩掩拿得很不自然。在把话筒当作传声工具的同时，心理上要把它当作一个道具来对待，同时还要注意对话筒进行保护——防止磕碰、遇水等等。

四、主持人与灯光师

形象展现得是否完善，还往往依赖于灯光师对灯光的调度安排，所以主持人也应该让灯光师充分了解自己形象的特点。在固定位置演播时，灯光师应该在主持人到位后再布光；在活动范围大的现场工作时，要尽量在灯光效果最好的地方进行演播，可以把被访问者引导到光线明亮的位置来，避开不利于表现自己的光线色彩区域。同时，由于灯光多分布在棚顶，主持人可稍仰头，走动中要注意避免遇上主光在头顶的情况。

五、主持人与演员

在节目的进行中，新闻节目主持人常常是对节目片段进行处理，是节目内容关键处的主导者；而在文艺节目的演播中，演员的表演往往是相对独立的整体，而且是应该在屏幕上真正放光辉的内容，主持人的工作是把具体节目串联、引导成整体，是整个节目内容的辅料。如果把文艺节目中的演员好比红花，主持人就是绿叶，要注意不能为了突出自己而淹没演员们的光辉，也不能消极地看待自己的工作。在平时主持人应该对演员有充分的了解，随时注意他们的工作动态和节目内容，在具体节目的串联词中才能有内容发挥的依据，并在演播过程中积极调动出演员的最

佳状态，以有特色、有个性、有情趣的引导为演员的表演添彩——红花需要绿叶的陪衬，绿叶自有绿叶的光彩。

六、主持人与观众

观众是主持人的演播对象，但不同节目主持人的观众内容有所不同。新闻类节目主持人的观众一般都是电视机前的观众，而文艺节目主持人的观众实际上常常是双重的：演播现场的和电视机前的。因为节目最终是为播出，即使是与演播现场观众的交流，也是为电视机前的观众设计的，这时文艺节目主持人的真正对象常常是后者——电视机前的观众。

主持人不仅要善于现场发挥，调度现场观众的参与，更要注重最终的屏幕效果，处处想到电视机前的观众。这也是电视节目主持人有别于其他场合主持人的关键。有的主持人往往在演播现场感觉表现不错，但等节目剪接完成后再看效果不好，所以主持人要准确把握节目的目的，分清以播出为主还是以现场演出为主。还有的主持人在演播时眼神和语言只顾与现场的人交流，这样电视机前的观众有被冷落、参与不上的感觉。主持人在现场的演播和交流应该习惯随时面对摄像机——想像中的电视机前的观众。

主持人是在为观众服务，但我不赞成主持人把观众当作“上帝”，也不提倡把观众当作“菜地里的萝卜”——熟视无睹。我认为主持人对待观众的心态是由节目具体状况来决定的，有的新闻类节目或法律节目当主持人对节目的内容以评判者或权威的身份出现时，对观众可以采用严肃的面孔和告诫的口吻，但作为文艺节目主持人，基本上应该是把观众当朋友来对待——平等、亲切、理解，忌说教、高傲、武断。对于必须体现的教育内容，则采取“寓教于乐”、“寓教于情”、“寓教于美”的方式来实现。

第十四章　台港澳电视文艺

第一节　台湾电视剧的得失成败

60年代初，台湾开始由传统的农业社会，逐步向现代工商社会过渡。国民党当局自50年代初实行“土地革命”，继而推行了6期“四年计划”，为社会发展与转型奠定了经济基础。加上国际政治、经济领域为其提供了经济发展机遇，美国大量的军事支持与经济援助，也使台湾获得了一个相对稳定的发展时期。国民党鉴于在大陆的失败教训，也开始作政策上的适当调整，一方面坚持“反共复国”、“反共抗俄”的基本策略，一方面又实行一些有利于发展生产、放松文化钳制的措施，促使台湾经济迅速起飞，逐步而快速地完成了向工商社会的转型。

1960年5月20日，台湾宝岛敲开了电视大门，借助日本的技术力量，首次试播了蒋介石继任“总统”的大典实况现场转播。这是台湾首次展示电视传媒的效应。电视“魔盒子”一打开，就紧紧涂抹上浓重的政治色彩，呈现

出极为鲜明的政治色彩。

1962年2月14日，“教育电视实验电台”试播，这是台湾创办的第一座电视台。当年4月“台湾电视事业股份有限公司”（台视）成立。这家打着大规模民营电视企业招牌的电视台，实则是台湾“省政府”牢牢控制的大众传播工具。台视的开播，为台湾电视事业揭开了新篇章，激发和促进电视事业的迅速发展。1969年“中国电视事业股份有限公司”（中视）于10月正式开播，打破了台视一统天下的局面，既与之平分秋色，又带来了竞争势态。

教育电视台经营惨淡，处境艰难，后经扩建，并吸引民间资本，于1971年成立“财团法人中华电视公司”（华视）。华视的成立，给台湾电视带来生机，受到民众欢迎。视坛以此形成三足鼎立、三分天下的激烈竞争，既促进了台湾电视的兴旺发达，也随之陷入为争生存、求发展而不遗余力想挤垮别家的可悲局面。

当电视走进台湾千家万户时，它的政治功能发挥得淋漓尽致。电视台充当国民党的宣传工具和喉舌，时刻不忘以“反共复国”为己任，抓住一切机会为最高统治者树碑立传、歌功颂德。同时，他们也十分注重发挥电视的经济效应、社会效应和教育、服务功能。

一定的文化现象是相应的社会政治和观念形态上的反映。台湾有了电视以后，不久也就有了电视剧。

出现在台湾荧屏上的第一部电视剧是1962年台视播出的闽南语剧《重回怀抱》（王明山制作，张永祥编剧）。第一部国语连续剧是《浮生若梦》（朱白水制作兼编剧）。它较之首部闽南语剧，无论是场景和演播技巧都进步多了。

1969年中视一登上视屏，便以咄咄逼人之势，开始了彩色电视播出。他们每天播映15分钟为一集的国语连续剧《晶晶》，轰动宝岛。此后，电视连续剧风靡一时。

社会变迁和发展使台湾民众的人生观念、价值观念也随之产生变化，而社会生活、社会结构、人伦关系、人际关系和价值取向也受到冲击。电视剧作为反映时代精神和生活景观的一面镜子，它取材人生、反映人生、娱乐人生、教育人生，当然就会映照出台湾社会的现实和人们的生活、思想及观念的改变，包括家庭生活中的家庭意识、养育观念、亲子关系、婚姻模式、处世态度等等变化，其中以中视首播的台湾第一部连续剧《晶晶》为代表，歌颂中华民族的亲情美、人情美，谱写出可歌可泣的动人故事。当然，此剧不论是制播还是表演，都比较粗糙。

三家电视台的激烈竞争，促使电视连续剧的迅猛发展。在题材的拓展、形式的多样、制作水平的提升上，都下工夫。他们各尽其能，扬长避短，制作出充分显示本台特色和艺术水准的连续剧。台视比较擅长拍摄社会生活写实剧；中视则对民间侠义及亲情题材颇有建树；华视对武侠古装传奇剧情有所钟，做起来得心应手。总之，三台各具优势，都拍了不少脍炙人口的好戏。其中引人注目的有台视的《风萧萧》、《台北人家》、《伐纣》、《金玉缘》、《秋水长天》；中视的《晶晶》、《梨花泪》、《情旅》、《母亲》、《万古流芳》、《亲情》、《孝女心》；华视的《保镖》、《包青天》、《七世夫妻》、《江南游》等。

六七十年代的台湾电视有着长足的进步，他们在电视节目交流上也取得进展。中视制播的连续剧《母亲》，以歌颂伟大的母亲为主旨，具有感人力量和教育功能。此剧 1973 年在香港易名为《春晖》播出，甚为轰动。此外，连续剧《亲情》、《一代红颜》、《孝女心》、《大地风雷》、《爱心》、《再生花》、《王者之剑》、《大野雄风》等远销旧金山、纽约、新加坡、菲律宾、泰国等地，受到各国观众欢迎。

但是，由于社会制度和国民党统治的弊端，致使电视事业在台湾的发展也呈畸形现象。电视连续剧的制播多数“粗制滥造，

千篇一律，对社会风俗有不良影响”，要不就是“太多太拖”。各电视台为争夺广告利润，在电视剧制作上毫无节制，拖泥带水，越编越长。例如中视，《爱心》播了85集，《天下父母心》长达90集，《再生花》167集才鸣金收兵。华视也不甘示弱，《包青天》以350集创下连续剧长度之最。台视也自显神通，《傻女婿》也达220集。

电视连续剧越拖越长的浮滥之风，引起社会各界，特别是知识界的强烈不满。为此，台湾当局在《广播电视节目规范》中，明令规定每部电视剧不得超过60集，翌年更削减至30集，后又增至为40集，以遏制连续剧拖长之歪风，尽量减轻观众的视听负担。

一、联播时期

风云变幻的70年代，世界局势发生急剧变化。台湾当局被驱逐出联合国，中日、中美相继建交，这无疑是对台湾当局的致命打击。在这多事之秋，他们要稳定局势，安定人心，走出政治峡谷，求取自身生存，就千方百计利用电视传媒的优势，制作为其“反共复国”政治目的服务的节目。为顺应这一急功近利的政治需要，三家电视台共同合作，扛起宣传沟通之重担，以戏剧为开端，系列报道为终止，在长达8年的时间里（1976—1984）联手推出联播节目。

揭开联播节目序幕的是67集的电视连续剧《寒流》（张永祥、贡敏、华光典编剧）。这是不折不扣的反共大杂烩。该剧借大批拼凑的“史实”为线索，描写共产党从1927年南昌起义，到1976年50年间发生的重大事件，企图说明中国共产党就像一股“寒流”，要民众提高警觉，冲破“寒流”去“迎接阳光灿烂的春天”。

《寒流》是一出赤裸裸的反共宣传闹剧。这样具有鲜明政治传声筒特点的电视连续剧已无多少艺术性可言，只是沦落为吹鼓

手和应声虫的可悲境地。这类电视剧还有《风雨生信心》（张永祥、贡敏、赵琦彬编剧），《炼狱儿女》、《河山春晓》、《这一家》、《雨过天晴》等。

70年代，台湾视屏连连推出有反共倾向的电视剧，令观众大倒胃口。但有不少剧作家独树一帜，写出反映现实生活又洋溢着清新气息的剧作以飨观众。其中著名小说家兼剧作家许希哲创编的电视连续剧《亲情》、《求医记》、《各出绝招》、《婚事》等，以质朴无华的戏剧情节，生动有趣的故事架构，个性鲜明的人物形象，幽默风趣的对白语言，赢得观众的喜爱。

二、都市情结

80年代，世界局势发生急剧变化，和平与发展成为世界主流。整个世界朝向多元化发展又呈现动荡不安的特点，这无疑对台湾政治、经济、文化形态有着巨大影响。中国大陆改革开放所取得的突出成就，推动了祖国和平统一的进程。这一切都激荡着台湾政局和形势，使台湾朝着日趋开放的走向发展；经济上更趋资讯化、工业化、都市化特色；文化艺术也随之出现多元化的新格局。

电视艺术为适应社会大众和都市消费文化的要求，也出现了宽容、自由、多元的新特色。它包括创作手法、立意选材、编导构思、形式技巧等方面的变化。

80年代以后，台湾电视剧创作异彩纷呈，兴旺发达。既有都市生活的写照；又有温馨乡土的写实，还有文艺爱情戏、武侠剧、喜剧、历史剧、作家系列剧和闽南语连续剧等等，可谓包罗万象，映照出台湾社会的众生相。

反映台湾现代都市生活的电视剧，在视坛占有举足轻重的地位。编导着力于表现都市生活的纷繁多彩、复杂多变、蓬勃向上、迅猛发展和由此带来的负面影响。他们用自己独特的视角和见解，去演绎大都会的现实状况、生存环境、生存质量和都市人

的心态、心情、心境和他们的伦理观念、亲情爱情、家庭生活等。用文艺爱情剧的形式来观照现实生活，是台湾编导的拿手好戏。

爱情是文艺作品的永恒主题。歌颂现代都市人的美好心灵与美满幸福的爱情生活，是有现实意义的。在五光十色的大都市，也有各种各样的感情世界和迥然相异的婚恋情境。美好与丑恶、热情与冷酷、无奈与悲愤、奋斗与堕落交织在一起，极富戏剧性。总之，都市生活是一部写不完、演不尽的电视连续剧。

台视的《秋水长天》，是一部风格清新、温馨感人的爱情文艺剧。它从内容到形式都别开生面，令人耳目一新，获社会好评，摘取1981年金钟奖4项大奖。《轻雾》、《野菊》等也是探讨都市生活和爱情的优秀之作。

自古以来，婆媳关系就是家庭生活的焦点。俗话说：十对婆媳九对吵，林清介制作的《婆媳过招七十回》，抓住现代社会家庭中司空见惯又为一般电视人所忽略的"婆媳"问题做戏。

都市生活有欢乐和温情，有光明与黑暗，也有悲苦和哀叹，还有污秽和毒瘤。台湾电视剧编导，日渐靠拢现实，贴近生活，用自己的笔触和镜头，去观照生活，他们依据都市生活经纬，编织出外遇、私生子、家庭矛盾、治安恶化、青少年失足、作奸犯科、嫖娼吸毒、杀人越货、环境污染等等畸形社会的一桩桩令人触目惊心的故事。其中，对于外遇、婚外恋、第三者插足、家庭结构不稳定、离婚率上升等现象所引发的家庭破裂、子女遭难等社会公害，更是毫不留情地在电视剧中给予一一披露与揭示。如华视的连续剧《梦蝶》就是这类剧作的佳构。

女性在外遇与婚外恋的漩涡中挣扎，受到伤害和打击最为惨烈。华视的《梦里新娘》以表现女性心理与生活为特色，很有现代都市的气息。《阁楼外的春天》展示出都市人徘徊在金钱与物质诱惑的边缘，女性如何从人性贪婪的束缚中，破茧而出的故

事。

此类剧作在社会上反响、评价不一：有人认为它反映了工商社会现状，情节性、可视性强，有吸引力，卖点很好；有些妇女则认为，剧作混淆视听，暗示外遇、婚外情、第三者插足感情模式见容于社会，不值得推广；还有人认为这些作品内容煽情，对白惹火，影响不好，不宜过多地制播。由此可见，当代台湾人，对屏幕形象的评品，有其各自的见解，而不是人云亦云，价值取向已趋多元化。

面对台湾现实社会的弊端与腐败，电视台以社会治安、黑枪泛滥，重大刑事案件和经济犯罪为背景，以社会实况为题材，制作了一批发人深省的好戏，如台视的《洗钱》、《血鸽子》和华视的《地狱无门》等。中视推出的《两个月亮》直接揭露了台湾猖獗一时的吸毒、贩毒的社会污秽现象。

电视剧题材狭窄、内容肤浅，是台湾视坛最常见的通病。如何下功夫寻找都市生活另一表现领域，是编导们共同关注的热点问题。

80、90年代，台湾工商社会种种矛盾日趋尖锐，传统与现代、保守与激进、高雅与粗俗的冲突也日益明显，随之，人们的价值观念、文化需求也呈多样化。电视剧编导适应社会，提供出纷繁多彩的品种和变化多端的节目，供大众选择。此期间，家庭喜剧格外走俏，连续播出了华视的《追妻三人行》和续集《追妻三人行大运》、《全家福》、《天才保姆》、《家有仙妻》；中视的《我爱芳邻》以及台视的《天作之合》、《邮差》系列剧、《乘龙快婿》等。

这些喜剧，以家庭生活为中心来展开情节，以轻松幽默的方式来描述家庭各成员间的关系，以及现代人际关系，因而受到观众欢迎。家庭是社会的细胞和基础，家庭和社会互为依托，相互影响，互相渗透，不论是社会观念，伦理观、价值观都在家庭成

员的错综复杂的关系中得到充分的体现。但是，喜剧是最难拿捏分寸的，寻找逗趣笑料，制造捧腹笑点固然重要，但如果没有“度”的把握，没有严谨的制作，只一味去追求噱头以博取观众一笑，就很容易流入庸俗和低俗之谷；如果板着脸孔、一本正经、毫无笑意和乐趣，既不幽默又欠风趣，又怎能有喜剧的格调？如何突破以往喜剧内容的呆板和形式的陈旧，带给观众新鲜活泼的感觉和意趣，是电视剧编创人员的当务之急。

在台湾电视喜剧的创作与制播上，《追妻三人行》有其独到之处。它透过轻松诙谐的对白，阴差阳错的误会，真实有趣的内容，和意想不到的演员组合，使该剧节奏流畅、幽默夸张又具爆发力。

台视的《邮差》系列是喜剧精品。它包括《邮差总是按对铃》，《又见邮差来按铃》、《邮差三度来按铃》和《邮差四度来按铃——与狼共吻》。剧作追求现代感，注重世态人情的冷暖，并穿插诙谐和对白，探讨泛滥社会的“时髦病”，也折射出现代人的不同价值观。华视的荒诞喜剧《家有仙妻》，是叫好又叫座的40集连续剧。它借导游小姐何莉莉身上一有奇异的超能力手镯，编织出一系列曲折离奇又令人目瞪口呆的笑料，轻松快乐地阐发了爱情、亲情、友情的真正含义。

走家庭温馨路线的喜剧作品，还有华视的《全家福》、《爸爸万岁》，中视的《台北小两口》，《家有贵夫》等。台视的《乘龙快婿》则是以普通话和客家话混合演出的生活喜剧，别具地域风情，动感十足，喜剧效果甚佳。

80年代，留美获硕士学位的王小棣，推出电视系列剧《全家福》，受到评论界称赞，被誉为“电视戏剧节目的一道曙光”。该剧以家庭成员间微妙的关系变化为轴心，描写父母、子女及夫妻间的融洽关系与幽默相处，堪称为制作严谨、品质上等级的“温馨小喜剧”。它的剧情发展符合逻辑性，节奏明快紧凑，镜头

简洁流畅，有较强的娱乐性和可视性，引起观众的收视兴趣。它一反台湾时下电视剧的“夸张、虚假、暴力、煽情”等毛病，摒除了某些粗俗无聊喜剧的油嘴滑舌、尖酸刻薄的媚俗之态，送给观众真正有品质的好戏。

现代大都会紧张、忙碌、拼搏、竞争的快节奏，使家庭和人际关系受到极大冲击，亲子、父母间的疏离与冷漠日益严重。面对这一现实情境，王小棣继《全家福》后，又推出家庭喜剧《佳家福》。它以人们最熟悉的家庭生活为背景，把触角伸向台湾急剧转型期的各个层面。90 年代初，随着人们观念的不断更新，电视剧把镜头对准家庭及其周遭的生活。透过家，去展示现实生活的千姿百态，去反映社会思潮、风尚、乃至文化趋势、道德观念、伦理价值。家庭喜剧的诞生、发展、繁荣，直至成为电视喜剧的支柱，令人信服地说明了电视编导的艺术发现和艺术表现力。正如著名制作人曹景德所说：

> “家是每一个人在社会竞争压力下惟一的和最后的逃避与休息的场所，但是因为在家里都以真实的一面相处，缺少了礼教和客套，而成为最容易发生磨擦与争执的地方，所以家比任何地方都需要更多的包容与爱”。

电视喜剧，给台湾观众带来欢乐、愉悦和情感的陶冶，满足了现代人的娱乐需求和视听享受，在视坛有不可替代的位置。90 年代初，台湾电视喜剧确实火了几年，究其原因，一是因为家庭喜剧贴近生活，贴近民众，而且编导通过此类剧作来透视社会人生，折射现实生活，表露个性思考，品味世态人情，纠正时弊陋习，融通人际关系，确实是能反映一定的观众意愿。二是喜剧关于抓取日常生活中可笑可喜又妙趣横生的生活细节，营造出喜剧氛围，给人以娱乐、休闲和启示。三是喜剧演员质朴、真切、到位的表演，与夸张、变形、惟妙惟肖的肢体语言，嬉笑怒骂、机智幽默的对白，溶在一起，很有喜剧效应和社会效应。如《家有

仙妻》中的澎恰恰、林以真和《婆媳过招七十回》的潘迎紫、白冰冰等演员，都有上等级的表演和相当的水平，为电视喜剧增色添彩。

但是，电视喜剧是有相当难度和相当高度的艺术品种。它很难创编，也难以表现，更不易讨好。因为在诙谐、热闹逗笑之余，必须言之有物、演之有趣，而且要兼顾一定的思想内涵，才能带给观众思考和品味的余地。否则，就失去了它内在的魅力。

台湾现代社会生活中的都市人，他们的都市情结往往是极为复杂和多变的，他们的观赏口味也是多维不定的。他们既希冀在纷争四起风云诡谲的商海人潮、商战人战中，寻找到暂时的避风港和休憩地，可以调整和愉悦身心，就寄厚望于电视荧屏的娱乐节目，能助其松弛绷紧的弓弦和过度紧张的神经，但又千方百计挑剔电视剧的劣处、短处和不足之处。他们既想躲进电视的声、光、色、画的视听世界，以慰内心之孤独、寂寞、空虚和逃避人际关系的冷漠、疏离，但又感电视剧大都不尽人意而无可奈何。对电视剧，特别是电视喜剧的频繁曝光，他们又喜又忧，又爱又恨，真是看时不满，不看亦感无聊，处在进退两难、无所适从的尴尬局面。这就是现代都市人的心态与情态。

台湾的电视喜剧，往往热闹有余，内涵不足，人为的编造痕迹太浓太重，未能展现内在的真善美，当然就无法满足都市观众的需求。编导在拍制节目时，为迎合部分人的口味，不惜采用夸大其辞乃至失真的虚假手法，去哗众取宠，博取收视率。台湾电视喜剧的通病是：剧本牵强附会，情节东拼西凑，内容贫乏苍白，题材似曾相识。故此，导致喜剧作品，日渐滑向胡闹瞎逗、低级粗俗的浅层次闹剧的地步。

家庭喜剧和爱情文艺剧并非收视灵丹，电视编导应在丰富多彩又困难重重的现实生活中，深入开掘、努力创新，才能在视屏上有所作为，才能创作出反映真实人生的好剧作，才能走出台湾

电视剧创作的困境，制作出有真正文化品位和艺术个性的优秀电视剧。

三、温馨乡土

台湾视屏，出现了一批独具品格的剧作。编导们沿袭了传统的歌颂真善美的温馨乡土剧的发展路线，创作出一批风格清新，又为观众喜闻乐见的优秀之作。台视的《星星知我心》就是佼佼者。《星星知我心》渗透出浓浓的亲情，融融的乡亲和温馨伟大的母爱，流泻出长流不断的人间美好情愫。其间透视出来的中华民族的传统美德，如缕缕春风，拂去了人们脸上的烦躁不安和心灵的悲寂与无奈，唤起了观众真挚纯朴的感情共鸣，净化了社会风气，成为台湾最具影响力的电视连续剧之一。

被台湾电视界誉为"草地导演"的著名编导林福地，因执导《星星知我心》而誉满宝岛内外。他生于1934年8月，台湾嘉义人，毕业于省立台南师范学校艺术科。曾任职中学美术教师，后转入电影界发展，先后执导过各种不同风格的电影近百部，为台湾电影发展作出应有贡献。

70年代末，林福地转向电视界发展，编导闽南语及国语连续剧，成绩斐然。据统计，他在视坛共导播制作连续剧30余部，1100余集，是台湾多产又保质量的著名编导兼制作人。

林福地成就最高、影响最大的电视连续剧，是1984年他编导的《星星知我心》。该剧热情礼赞和颂扬了人伦亲情和传统美德，很有人情味和乡土味。又因其浓浓的抒情风格，拨动了观众的心弦，获得一致好评。无论是编、导、制、播都比较严谨，注重品质，因此一举囊括了1984年金钟奖的最佳连续剧节目奖、最佳导播奖、最佳编剧奖和最佳女演员奖等4项大奖。

台湾著名导演林福地，特别擅长处理乡土味的写实剧和感情戏，运镜细腻、深情见长，风格朴素清新为主，是台湾视坛颇有建树的著名导演。他善于在戏中塑造个性鲜明的艺术形象。该剧

女主人公古秋霞是一位充满爱心、又坚强不屈的伟大母亲的形象，给观众留下深刻又美好的印象。

林福地执导的《星星知我心》的续集《星星的故乡》再放异彩，同样获得很大的成功。1985年，摘取金钟奖最佳导播奖、最佳编剧奖。两剧之间，上下贯通、前后勾联，又各自独立成篇。

跨入90年代，林福地经过一段沉寂与思考后，视野更广阔，思想更成熟，艺术表现手法也日臻完美，逐渐走向创作高峰。这时，他执导了由著名作家汪笨湖同名小说改编的两部电视连续剧，《草地状元》和《厦门新娘》又获得成功，再次显示出他的艺术功力和较高的编导水平。

林福地导演为了更好地表达海峡两岸同胞的亲情、爱情、友情和人情的美好，在90年代初，那两岸交往半通不通、似通非通的时期，毅然出阵，敢为天下先，大胆触及两岸人民的中国情结，反映两岸人民强烈的统一祖国的愿望，导演了40集电视连续剧《厦门新娘》。这出戏虽然是描写海峡两代人的错综复杂的爱情，但却蕴含着极为深刻和丰富的内涵，反映了海峡两岸不寻常的自然沟通和相互理解，展示出主人公及其周围的人，不论是台湾人，还是大陆人，都企盼两岸尽快实现三通的强烈愿望。

这部连续剧仍然走乡土路线，强调草根性，甚至演员上戏都卸下脂粉，清纯自然，返璞归真，力求真实感人。对《厦门新娘》的思想内涵，林福地导演有中肯的分析："虽以两岸交流为背景，但全剧仍植基于人性上，尤其以大陆偷渡新娘摆荡在两岸制度之间的纠葛，如何克服两地文化、家庭障碍，扩及整个中国人的情怀，将是《厦门新娘》想表达的重点"（《电视周刊》1574期）。由此可见编导之良苦用心和博大宽广的心胸，此剧热情讴歌海峡两岸人民血浓于水的骨肉深情。它的深沉内涵也表现得特别清晰。

台湾独特的地域、人文、社会特色，形成了电视节目的双语播出特殊形态：既有适合全省民众观赏的国语（普通话）连续剧；也有适合台湾本土生长的百姓观看的闽南语连续剧。

闽南语连续剧根植于宝岛大地，受传统文化的熏陶和磨洗，颇有地域特性而受到欢迎。它一贯坚持走乡土发展路线，以反映本乡本土的人、事、物为其主要内容，走通俗化、大众化、乡土化的道路。它继承传统戏剧的创作方法，随台湾电视事业和电子技术的发展而不断进步，经过荧屏的锤炼和市场考验，已日臻完善。80 年代，是闽南语电视剧蓬勃发展阶段，呈现给观众多姿多彩、形态各异的不同剧目，令观众大饱眼福。

歌颂中华民族的传统美德，歌颂普通百姓的美好心灵，歌颂人性的善良纯朴，是闽南语电视连续剧的主要特征。台视由李信邦编剧、李鹏制作的《妈妈》就是代表作。

被誉为“闽南语连续剧之王”的制作人李鹏，不但作品丰盈而且制作严谨。他将《妈妈的眼泪》的时代背景设置在 50、60 年代的台湾，一位母亲在丈夫失踪以后，坚贞守节，养育孩子成人，其间生发出错综复杂的喜怒哀乐和丰富的旁枝斜逸。他说：“我做这档戏，就是让观众回味昔日农业社会的人性光辉，也将如今的‘现实’与旧有的‘纯朴真诚’做个对比，相信很多人看了这部戏，会有些感动。”看来李鹏在闽南语剧的制播中功不可没。近期又以其雄厚实力进军八点档连续剧，制作古装大戏《秦始皇》。

闽南语电视剧在歌颂传统的情操美德时，也针砭社会，规劝世人积德行善。如中视的 40 集连续剧《三八亲姆憨亲家》（李鹏制作），亲切自然、平易近人地劝人为善，提醒大家人生在世短短数十寒暑，何不多做善事？

五光十色的大都市，千姿百态的在街头巷尾讨生活的群体，各式各样的都市病态，在闽南语连续剧中都得到一一反映。中视

在80年代中期制播的《夜市生意人》，展现出一群小人物生动质朴又感人的故事。

闽南语电视连续剧历来给人粗制滥造的不良印象，近年来，编导们苦心经营，以提高该剧种的品位和制作水准。各档题材力求多样化，不论剧情还是画面，都力求精致感人，希望以优胜品质来赢得观众。中视的《阿匹婆》系列：《阿匹婆嫁女儿》、《阿匹婆上学》、《阿匹婆游台湾》、《阿匹婆探亲》等，就是既叫好又叫座的好戏。

闽南语电视连续剧将台湾的文化背景和乡土草根性表现得淋漓尽致，出现了一批精美之作。但其收视率和口碑却难以突破，题材老化是该剧的致命弱点，反映在荧屏上的内容大都不出"一哭二闹三神怪"的套套；画面不外乎是庙宇、田庄、游乐场，在引发观众怀旧思乡的同时，长久不变的格调也令人疲倦。再则是主管部门，安排播出的时段不好，影响了收视率。三则是三台主管无心经营，制作费少，才导致其捉襟见肘、欲振乏力，日渐走向平俗、粗糙的峡谷。

四、新编史剧

历史题材电视连续剧，在台湾久演不衰，深得观众青睐，究其原因，一则是优秀的历史剧，大都反映了我国各朝各代的著名人物、事件和趣闻轶事。观众基于对我国源远流长的民族文化和历史功绩的热爱和崇敬，才特别钟情于它；二是历史剧能引发人们追忆思古之感慨，和怀古思旧之幽情，让观众受到一次历史的熏陶和传统文化教育的陶冶；三则历史剧大都寄托了编导的思考和爱憎，并通过荧屏折射出现实生活的映象，有一定的借鉴和启迪作用；四则这类题材的电视剧场面宏大，服饰华丽，布景讲究，道具精巧，演员扮相俊美，都令人大开眼界，赏心悦目，心旷神怡。这些，都是台湾观众偏爱历史剧的原因。

60、70年代，历史题材电视剧，在台湾曾一度辉煌，取得

相当成绩，80年代后，新编历史剧以它的魅力再度赢得观众。1985年，中视的历史题材连续剧《一代女皇》（王世纲、钟世骅、王中强、陈明义、林献彰导播，李岳峰戏剧指导），描写中国历史上第一位女皇帝武则天丰富多彩的故事，从其人14岁入宫，经宫女、才人、昭仪、皇后、太后至皇帝，定国号，开基业的曲折历程入笔，综合史实、稗官野史等资料，加以荟萃整理编写成戏，增强了娱乐性和可视性，大受欢迎。

该剧故事情节曲折跌宕，人物形象有棱有角，特别是对武则天的雄才大略、过人机智和胆识以及阴险毒辣的手段，都有极精彩的描写。宫廷内外的勾心斗角，尔虞我诈的残酷争斗也表现得淋漓尽致。又因编、导、演配合默契，加上女主角潘迎紫演技娴熟精道，制作精细，气势恢宏，创造了50%的高收视率。此剧演出成功，引起其他台争相效仿，纷纷制作美女牌历史剧，引发了一窝蜂抢上的后遗症，把慈禧、杨贵妃、潘金莲、李师师都先后搬上屏幕。

当然，台湾电视界在制播历史题材剧时，也是相当重视教化作用的。如台视的《铁血杨家将》、《威震四海》等，都注意阐扬忠孝节义，以端正社会之风。

90年代初，华视追忆起70年代历史剧《包青天》演出的辉煌壮举，打算再度祭起昔日老牌节目的法宝，作为应对之策。他们原订排出新编历史单元连续剧，演出5个单元15集，让“新《包青天》，临危受命”。首集《铡美案》一经推出，立即引起台湾视坛极大轰动，为华视奠定了稳操收视胜券之良基。

他们为顺应观众的强烈要求，一而再、再而三地延长剧集，先后制播了《真假状元》、《狸猫换太子》、《铡包勉》、《双钉记》、《乌盆记》、《红花记》等，竟出人意料地愈演愈盛，且丝毫没有疲沓之势。直至1993年12月，演出了220集，才鸣金收兵，新编历史剧《包青天》1993年由香港无线电视台买断版权，在香

港播出时，也极受欢迎。华视总经理张家骧当时在香港接受记者采访时表示：《包青天》三百集后功成身退，《包青天》绝对是做到完全没有题材才会下档。

新编历史题材电视连续剧《包青天》为什么受到台湾各界持久而热烈的欢迎、叫好又叫座呢？张家骧说："在目前这个社会，有很多正义不张、不合理的事情发生，而《包青天》的出现，正是伸张正义、大义凛然的一个公正人物，他的每一个故事都是公正不屈的，那就正好代表了每一个观众的心声，他们是企盼着社会上有一个如'包青天'般的人物替他们伸张正义，有冤有处诉。……这样子，奸佞之辈，当是人人得而诛之，《包青天》这个时候再度'出现'，自是最合适的时机了。"①

由此可见，《包青天》之所以受到台湾民众的青睐，首先是因为它适应了台湾百姓的收视心理。现代社会现实中的种种不平与灰暗，贪赃枉法与借权势欺压百姓之风日盛，面对这些社会污秽和不公，人们心中压抑、愤懑和不满，总想寻找宣泄和呼喊之处。此时《包青天》的问世，借古讽今，伸张正义，勇于向权高位重者挑战，对平民百姓是最好的心态平衡。观众看到剧中透露出"王子犯法与庶民同罪"的讯息，顿感心爽神怡，大呼过瘾。正如海外评论界所说的："《包青天》剧力万钧，横扫人间歪风邪气，唤醒世上公义正气。其对人心的荡涤，良心的培植，法律的坚持，令……千千万万的观众，都对它厚爱有加。"② 新编历史连续剧《包青天》，确实是一部伸张正义、镇慑邪恶的好戏。

第二，此剧有相当强劲的编剧班底，每集剧本几乎都是精心之作，有相当的文学性和艺术性。正如华视节目部经理、老剧作家张永祥所说："剧情故事是一个剧集的命脉。"为此，他们聘请

① 《香港电视》1356期。

② 《镜报月刊》1994年1月号。

了几位功底较深、影响较大的编剧高手编创《包青天》的故事。如蔡文杰编剧的《铡美案》是众所周知的老故事，但经蔡氏的点染，由刘雪华主演，一下就造成轰动。邓育昆编创的《真假状元》，将宋朝同名同姓的书生一同赴京赶考，高中者被陷害，作恶者最终受严惩的故事写得极富戏剧性和可视性，善恶正邪同呈荧屏，非常有吸引力。陈文贵编剧的《狸猫换太子》，剧情一波三折，令观众欲罢不能。

历史题材电视连续剧《包青天》的编剧，尽心尽力，全力以赴写好每一集剧作。如多次获金马奖“最佳编剧奖”的邓育昆，撰写剧本时，着力于刻画性格鲜明的人物形象。为该剧的成功播出，编剧立下了大功。

编剧的通力合作和精心构思，使包青天包拯的形象刻画得相当成功。为历史剧的人物画廊增添了一笔财富。包青天这位历史上威震华夏的执法者，集中了中华民族的美德。他既铁面无私、公正廉明、执法如山，又调查研究、量刑准确，表现出判案、断案的高水平与权威性。在日常生活中，他又爱民如子，敬重嫂娘，扶持弱小，充满了人情味，是活生生的、有血有肉的人，而不是神。因为人物定位准确，有较高的可信度。

包拯的扮演者金超群，对人物性格准确到位的分析、判断和精湛的表演，都达到相当水准。无论是人物造型，还是人物内在气质的表现与性格刻画的表现“度”，都把握得恰到好处，因此获得1995年金钟奖最佳男演员奖。

电视单元连续剧《包青天》，除包公形象长立于荧屏、根植于观众心里外，他的左膀右臂公孙策和展昭的性格，也是血肉丰满，呼之欲出。公孙策的足智多谋、沉稳儒雅、博闻强记，以及他过人的判断力、分析能力、高超的医术等，都成为包公办案的智囊与帮办；展昭的超群武功、潇洒倜傥、风度翩翩、济困扶危、义薄云天的侠义之举，都为包青天准确、及时办案，扫除了

一切障碍，立下丰功伟绩。这二位，一文一武，一静一动，一智一勇，配合默契，相得益彰，张弛有致地为剧作增添了无限风采。

开封府四大护卫，乃属小人物之列，但剧作写来也个性鲜明，令人喜爱。他们四人同是护卫士卒，都威风凛凛，相貌堂堂，但性格各异又各司其职，留给观众深刻而美好的印象。王朝、马汉、张龙、赵虎之名，也随着剧情发展而红遍宝岛内外。

该剧撰写人的高水准，还表现在他们用现代视角和现代价值观念，去诠释历史事件、历史人物，既客观公正，又鲜活有趣，既有浓重的历史感，又充满现代意识，还能吻合台湾现实生活的社会热点，引发民众去观照现实，从而受到启迪。

编导的成功之处，还在于运用现代法律意识和观念，去解释和再现复杂纷繁的传统故事，而且以此作为剧情发展的轴线。如连续剧中的《乌盆记》、《报恩亭》等都掺杂着古代法律程序和法制观念，使情节与人物更现代化、更符合当今社会人们的欣赏水平和审美情趣。例如，剧中角色，不论“好人、坏蛋”，都不用一刀切的单一方法去表现，而是着力从多侧面、多视角、多层次去反映复杂多变的现实生活中的活生生的人。像铁面无私的包拯，虽然是正义廉明的清官化身，但他是人而不是神，编剧在刻画他性格时，也表现了他因举措偏颇而引起非议的情节。在《天下第一庄》中，包公对裴慕文的判决，就引起展昭、张龙和老庄主的不满，这样就使人物形象合情合理、有血有肉又令人信服。

第三，《包青天》采用短打的单元连续剧形式播出，也是深受欢迎的原因。单元连续剧既有连贯性，又有独立性，且前后勾连，上下呼应，不但可以使剧情富于变化，而且让观众始终保持收视新鲜感。短打电视剧的制作形式，每个单元3、5集，自成一体，节奏紧凑，首尾圆合，剧作大约一周播出一案，令观者大有日新月异之感，提高了收视兴趣。剧作故事大都围绕宋朝的冤

情奇案、民间悲剧来展开，内容丰富多彩，形式变化多端，情节曲折有趣，高潮波澜迭起，确实引人入胜。每集都留下悬疑扣子，紧紧抓住观众，让大家兴致盎然、欲罢不能地收看，到后来疑窦顿开，心满意足。

当然，该剧在导播、拍摄、制作上也是相当认真精细：手法自然多变，画面讲究巧妙，镜头灵活自如，出镜的台港主要演员，演技都相当精彩，堪当重任。插曲琅琅上口，美妙动人，不胫而走。这些综合因素，都是该剧历久不衰的原因。

但是，由于《包青天》的播出时间过长，题材呈枯竭之势。后期的剧集内容，出现重复、雷同、拖沓、拼凑现象，给人强弩之末的感觉。剧作还表现出“戏不够，神怪凑”的斧凿之痕，不时穿插一些荒唐怪诞、封建迷信、阴间地狱、鬼怪魂灵的场面，在观众中引起不良反应。

台湾电视连续剧的创作，80、90 年代的历史剧占尽风采，出尽风头。除《包青天》取得可喜成绩外，还涌现出一批较好的作品，如中视的《戏说乾隆》。

《戏说乾隆》以幽默诙谐的笔触，描写风流天子乾隆皇帝，三下江南微服私访的趣闻轶事。连续剧在娱乐性、趣味性、可视性上下功夫，以“戏说”为引线，熔正史、野史和民间传说于一炉。剧情发展，一波三折，生动风趣，每每点到为止，又立即拓开笔墨，吊人胃口。语言对白，妙趣横生，嬉戏笑闹皆有噱头，给观众带来欢乐与喜悦。人物个性跃现荧屏，兼有港星郑少秋、赵雅芝等人潇洒俊美的扮相，精彩纷呈的表演，平添了不少情趣，增添了飘逸之感，博得了观众的喝彩，取得 1991 年台湾电视剧的收视冠军。

如何用现代观念、现代意识来反映历史事实，描写历史人物；如何将史实与虚构自然地糅合在一起，创作出一部既尊重历史又有现实意义、既有水准又能卖座的电视连续剧，是台湾电视

界的创作人员积极进行探讨的问题。两位年轻编导想用自己的创新之作《大太监与小木匠》，来“引爆 21 世纪电视剧新潮流”。他们用新眼光去审视历史上极为严肃、冷酷的宫廷之争，将明朝东厂与锦衣卫之间的明争暗斗化为诙谐轻松的喜剧，又将现代人的喜怒哀乐融进戏中，使此剧成为穿着古装的现代戏。

历史剧的创作和制播，对弘扬民族文化，重新认识与评价历史，无疑会起到积极、有益的作用。它可以“促进国民提高民族意识和强烈的爱国心的功能，借着历史剧，我们可以找出中国文化的根源；在历史剧的人物塑造中，也足以宣泄他们的人格风范；甚至，借历史剧，还可以增强恢复国人在鸦片战争后逐渐失去的自尊心和自信心”。[①] 但是，有些制作人为商业目的而滥拍、乱拍，甚至不顾史实而随意杜撰、胡编瞎造，又将是贻误观众、贻误下一代。这是一个非常严肃的大问题。

电视历史剧制播中，存在很多问题。台湾电视评论家吴东权撰文批评视坛此类剧作的弊病：“编剧抓住一点史实做根据，渗入创作的灵感，衍生人物，增添故事，只要能自圆其说，又能吸引观众，就拼命加油添酱，凑足 30 集。否则，怎能符合电视台的要求，又怎能赚得到编剧的酬劳呢?”因此“擅改历史、混淆视听、破坏史料”的东拼西凑的胡闹历史剧，就大量涌现。此类笑话百出的剧目，令观众啼笑皆非，引起史学家们“大加挞伐，猛烈批评”。长此以往，必然对社会大众产生负面影响，一定会“混淆价值标准，树立不良形象，误导学习榜样”。[②]

以上见解，一针见血地指出当前台湾电视界，在制播电视历史剧中的种种弊端，是很值得人们深思的。

---

① 刘毓珠：《谈电视历史剧的制播》。

② 《荧光幕后·历史剧应忠于史实吗?》。

五、言情武侠

代表台湾电视通俗化、大众化、商业化走向的，首推言情连续剧和武侠连续剧。

女作家琼瑶的言情连续剧，在台湾通俗剧中领尽风骚，魅力长存。琼瑶，本名陈喆，湖南衡阳人，生于1938年，长于书香之家，自幼受到良好教育，在中国文学熏陶下成长。她以深厚的古典文学功底和清新流畅的文笔，撰写了一本本深受少男少女喜爱的言情小说，而享誉宝岛内外。

1965年，她的小说《追寻》被改编成电影，获得成功，使她很快就转向电影发展。琼瑶以原著的精萃，改编成一部部言情电影，赢得极高的票房价值。

1986年，琼瑶与中视合作，录制了第一部、也是惟一的一部未根据本人小说改编的电视连续剧《牵情》，此剧一炮走红，奠定了她进军电视屏幕的基础。同年，她转向与华视合作，将长篇小说《几度夕阳红》，改编成八点档40集大戏，启用秦汉、刘雪华最佳搭档，播出后，为华视创下广告"一搭四"的收视佳绩，也使琼瑶言情剧一发而不可收拾，一跃成为视坛"八点档之霸"。尔后，几乎每年都有她的一部电视连续剧在荧屏亮相：《烟雨濛濛》（40集）、《庭院深深》（40集）、《在水一方》（40集）、《海鸥飞处彩云飞》（40集）等。不少剧作，收视率高达40%，而《庭院深深》则突破50%的收视大关，确实令人刮目相看。

琼瑶小说在台湾、大陆和华人世界风行，印数之多、读者之广、影响之大，实属罕见。尤其是琼瑶言情电视剧一鸣惊人，有其复杂的原因。

首先，琼瑶式言情连续剧，相当讲究编剧技巧。她们把剧本奉为一剧之灵魂。她的编剧班底林久愉，是大众传播系毕业生，有丰富的编写剧本的经验，与琼瑶合作默契。编剧下功夫撰写剧本，使情节发展腾挪跌宕，曲折动人，高潮迭起，"最重要的是，

我们剧情发展快，每集必定有一段高潮"，故能紧紧抓住观众，让他们目不暇接，欲罢不能，保证了收视率。

其次，琼瑶的言情连续剧，特别注重宣扬中华民族的传统伦理道德和忠贞不渝、生死相恋的爱情观，走以情动人的创作路线。她的剧作，将爱情描绘得有声有色、有血有泪、惊天动地、浪漫飘逸，有很浓的人情味、生活味和戏味。

第三，在台湾现代社会激烈竞争的生存状态中，高速度、快节奏的紧张生活，往往使人物异化，人们也希冀精神的舒缓与调节。琼瑶牢牢把握住电视传媒商业化、市场化的趋向，端出一道道至情至美的佳肴，占领了荧屏市场。

琼瑶言情剧的拍摄和制作也比较讲究。她时时创新求变求美，也是其受欢迎的又一原因。她坚持走通俗化、大众化的方向，尽力摒弃庸俗、粗俗，做到编、导、演艺术创作的贯通性和统一性。同时注意电视艺术特性，融声、光、色、画于一体，有较高的观赏性、娱乐性和一定的审美价值。

琼瑶的言情连续剧，确实走以情动人的惟美、惟情的演出路线，具有明显的通俗化、大众化特色，很得部分观众赏识。但她的剧作，也有其致命的弱点。

首先，琼瑶爱情戏，大都是脱离现实的梦幻式的言情剧。故事情节大同小异，人物关系似曾相识，几乎千篇一律的多角恋情，令观众新鲜感全失。剧中的情感发展线呈模式化的套套：偶然相遇、迸出爱情火花——遇到挫折和障碍——挫折阻力或消失或加剧——团圆、重归于好或分离散伙、悲剧结局。

其次，琼瑶的言情电视剧，很少触及社会问题，缺乏广度和深度，很难提供给人思考的余地，显得肤浅而平俗。题材的狭窄，往往也导致观众的不满。

再次，琼瑶言情剧在表现形式上的重复、陈旧和落入俗套，也是令人生厌的一大败笔。比如，海边追逐、抢耳光等细节，随

处可见，导致观众反感。戏中的煽情手法，几乎每剧必用，其间大哭大闹、大吵大叫的情节也屡见不鲜，让人难以忍受。

和言情电视剧一样，武侠剧在台湾也是历久不衰、长演长盛，颇受观众的青睐。那些充满刀光剑影、打斗砍杀、拳脚交加的武侠连续剧，受到大众普遍欢迎，是有其历史原因、社会原因和现实原因的。

首先，历史上仗义行侠之士，大都劫富济贫，侠肝义胆，专与官府内的贪官污吏和社会上的邪恶势力作对，为平民百姓除暴安良、扶危济困，因而深得人心。侠客们的义行壮举，渗透着中华民族传统道德中威武不屈、富贵不淫、贫贱不移的精神风尚。他们遵循"士为知己者死"的准则，遵奉为朋友两肋插刀的信条，历来都受到人们的礼赞。

再则，电视武侠剧，往往有很多精到阳刚、又美妙雄奇的武打招式，砍伐打杀又斗智斗勇的精彩场面，曲折悬疑又难解难分的情节安排，阴柔动情又浪漫真挚的恋爱故事，都很有吸引力。

第三，台湾工商社会尔虞我诈，勾心斗角，激烈竞争，为求生存发展，人们的精神压力、身体压力日益加重，乃至不堪重负，自然而然就把精神寄托在虚幻的武侠天地，沉浸在屏幕营造的"成人的童话世界"里，希冀得到暂时的宽慰与休憩。武侠电视剧，主人公为朋友两肋插刀、为除暴安民而不惜牺牲自己生命的壮烈义举，使现代社会的观众，得到心理的平衡和满足。

回顾武侠剧在台湾视坛的发展历程，大致可分为三个阶段。

从 1974 年华视制播的长篇连续剧《包青天》、《保镳》起，两剧极盛一时的收视热，使台湾视坛刮起一阵武侠风。紧接着，台视推出《圣剑千秋》和根据古龙小说改编的《绝代双骄》，形成了台湾武侠剧热的第一个高潮。

1982 年，中视总经理梅长龄引进根据古龙小说改编的香港武侠连续剧《楚留香》，将粤语改配为普通话播出，犹如一颗重

磅炸弹震撼了台湾宝岛。播出期间，几乎万人空巷，收视率高达50%以上，创造了电视界的奇迹，给台湾带来了前所未有的电视地震。《楚留香》的播出，使看厌了台湾制作的手法陈旧的打斗片的观众，眼前豁然开朗，着迷于港剧高潮迭起、武打漂亮、服饰飘逸和郑少秋主演的楚留香的风流倜傥、风度翩翩，赵雅芝的甜美俊秀的扮相，造成了台湾电视史上的大骚动。而真正掀起台湾武侠剧第二次高潮的，是周游、杨佩佩等人制作的《神雕侠侣》、《鹿鼎记》、《笑傲江湖》、《绝代双骄》等连续剧。

80年代，享誉台湾视坛的武侠剧，大部改编自古龙和金庸的武侠小说。

台湾著名武侠小说家、影视编导古龙，本名熊耀华，1936年生于香港，1985年9月去世。从1960年从事武侠小说创作以来，25年间出版作品80多部，共计2000万字左右，被改编成影视剧多达200多部，这在影视坛上是难以超越的武侠剧高峰。他的主要小说作品有《孤星传》、《楚留香》、《萧十一郎》、《流星·蝴蝶·剑》、《陆小凤》、《绝代双骄》、《多情剑客无情剑》、《天涯·明月·刀》等。

由古龙小说改编的武侠电视剧，以浪漫的爱情和侠义为核心，衍生出一系列真假难分、扑朔迷离、险象丛生的情节，而剧情则奇诡神秘、抽丝剥茧、层层深入，特别引人入胜，令观者难以割舍。他的武侠剧，还融进强烈的现代意识，如《楚留香》中的主人公，不但多谋善断，而且有洞察幽微的分析、推理能力，成为武林高手与现代侦探的结合体，古龙武侠戏，还擅长描写人性、人情。呈现荧屏的武林好手，都是人，活生生的人，有血有肉的人，如江小鱼、萧十一郎、楚留香等。剧作极力歌颂人的原始生命力和瞬间爆发出来的力与美。这些都折射出特殊的现代社会的文化价值。

与古龙并称为视坛武侠剧“双璧”的金庸，他的作品同样具

有光彩照人的艺术魅力和长存荧屏的特殊影响。

金庸（1925—　　），原名查良镛。浙江海宁人，出身于世代书香望族。1952年开始创作武侠小说，处女作《书剑恩仇录》，一鸣惊人。很快又发表了《碧血剑》和《雪山飞狐》，声名大震。1957年《射雕英雄传》风靡华人世界，直至1981年《鹿鼎记》发表后，金庸感到心疲力竭，宣布封笔。他共创作了14部武侠小说，合计36册，有副对联可以概括他的全部作品："飞雪连天射白鹿，笑书神侠倚碧鸳。"此后，他集中精力办《明报》系列，撰写社论和短评。

金庸是遐尔闻名的新武侠小说的一代宗师，纵观其著作，在武侠小说的创作广度、深度、高度，还无人出其右。

金庸小说改编的武侠剧，融侠、义、情于一炉，置人物于特定的时代大背景下，将人物命运的跌宕起伏，与历史背景、民族矛盾紧紧地联系在一起，其间透视出中华民族传统的精神气节和仁义道德。剧作主人公智勇双全、行侠仗义、情深义重，大都不为个人，不为私仇，而是为民族安危、国家兴亡、大众福利，显示出不同一般的大气魄。在他的剧作中，成功地塑造了众多令人荡气回肠的艺术典型，郭靖、洪七公、黄蓉等。他的武侠剧中快速的时空转换，多元的情节结构，丰富的知识性，广博的趣味性，厚重的历史感，都表现出相当高的文化品味和文化内涵，因而有很强的吸引力和观赏性。

集学者、编剧、导演、报人于一身的著名武侠家金庸，为台港视坛提供了武侠电视剧改编的丰厚广博的作品基础。特别是原作通俗易懂、意味隽永、雅俗共赏的语言风格，使连续剧的人物对白生动鲜活，栩栩如生，给观众美不胜收的视听享受。

90年代初，台湾电影圈又掀起武侠大潮，电视界也不甘寂寞，紧随其后，刮起武侠风，再度掀起势不可挡的第三次武侠潮。各家电视台虽然新招迭出，将武侠剧经营得热热闹闹、红红

火火，但毕竟大势已去，远不如往昔的火爆与热烈。

综上所述，台湾视坛武侠连续剧的三起三落，是很值得研究和探讨的。首先，它的热点说明了现代社会中，民众观看电视剧的多元化需求，他们不再听从某一艺术形式的左右或煽动，而是有自己的生活观念、观看视角、审美情趣，说明观众水平日益提高。其次，武侠剧的特殊架构，人物形象的有棱有角，人性冲突的变化莫测，英雄美女的荡气回肠，都具有相当的观赏性，其中又不乏中华民族的文化价值与艺术价值，是传统文化精华的补充与辐射，因而受到观众欢迎。如果武侠剧的编导，进一步在编剧上下功夫，充分挖掘民族传统的优秀文化遗产，制作中又力求创新多变，再借助现代科技手段，一定会再创武侠剧视听新天地。

在台湾屏幕上，各台竞相争放武侠剧，必然会出现积极与消极并存的两面性。武侠剧中永无休止的血淋淋的厮杀场面，实际上是对大众的视觉污染，对青少年的影响和毒害就更深。这也引起社会、尤其是家长的不满，认为它“错导社会善良风气”，强烈要求净化节目内容，端正当前社会风气。

三家电视台大量制播的武侠剧，也日渐落入公式化、概念化的窠臼：其内容一般都离不开复仇、争霸、夺宝三种模式。剧情不外是身负血海深仇的主人公，发下毒誓要报仇雪恨，为此而遍访名山大川，走遍天涯海角，登上奇峰绝岭，钻进地穴深潭，拜师学艺，狠下苦功，练就一身超群绝技，最后则如愿以偿。在这种框框里，打造出来的武侠连续剧，人物缺乏个性，情节似曾相识，经常出现脸谱化、类型化现象，戏中的情节安排，大同小异；武打设计，落入俗套；剧情发展，原地兜圈，很难看到新颖独到之笔。

武侠电视剧在台湾日渐跌入低谷，剧本荒是其致命的硬伤。因为武侠剧多改编自小说，而文坛再也难以出现古龙、金庸这样的大手笔了。

由于台湾电视界编导水平参差不齐，高低不一，导致大量武侠连续剧流于低俗、粗俗，既没有注入历史和时代的精神和气魄，又缺少让人思考和回味的余地。剧中出现的善善恶恶，是是非非，因果报应，法轮常转，显现出浓重的封建迷信色彩，这也是其失去观众的又一原因。

六、缺点弊端

客观、冷静地审视台湾电视剧的发展历程，我们就不难发现，台湾电视剧的创作，在电视界同仁的通力合作下和编、导、演、制人员的勤奋努力下，确实拍出了一大批有相当艺术水准的佳作、乃至精品，为电视事业的发展，为海峡两岸的交流与相互借鉴，做出了一定的贡献。特别是电视连续剧的精品，如《星星知我心》等，满足了台湾民众娱乐、消闲、教育、审美的多层次视听需求，在海内外有较大影响。

但是，台湾电视剧创作，很难突破题材狭窄、内容陈旧、剧情大同小异和形式单一、缺乏变化的陈旧套路，无法走出制作窘境，不可避免地出现一窝蜂现象。

一窝蜂现象，是台湾电视界的痼疾，形成了你推出武侠剧，我就打；你演喜剧，我就跟着笑的流行病。一窝蜂的跟拍恶习，导致电视剧创作题材单一，视野狭窄，缺乏新意。

为适应台湾电视商业化的特性，为迎合观众收视兴趣，各台制作的电视剧也日渐滑向胡闹、刺激、庸俗的方向，出现了剧情雷同模仿、互相抄袭、惟利是图、文化品位粗鄙的恶劣倾向，这是他们电视剧的弊端之二。

视坛大刮抄袭、模仿之风，也是台湾现存的电视剧制作体制所造成的恶果。台湾以制作人为中心的创作陈规，使编剧人员接戏仓促，开始录节目时，仍无完整剧本。为了赶时间、赶进度，要不就东拼西凑，要不就胡编瞎造，不然难以为继。或者干脆是边录制、边写作，看播出情况与收视热点，再增、删、加、减剧

情内容。这种现炒现卖的急就章的制作方法，当然就很难保证剧作水平，从而大量出现粗制滥造的产品。

为顺应台湾电视文化消费市场的需求，各台将收视率奉为神明。为争收视冠军宝座而龙争虎斗、时时冲突，导致恶性竞争呈白热化状态。这是他们电视剧制播的弊病之三。

竞争，本是促进电视事业迅速发展的有力手段。它应立足于提高电视剧的质量和水平之上。但是，不公平、搞阴谋、耍花招的畸性竞争，却严重影响了电视剧制作的正常发展，也严重地侵害了观众的权益。

电视是以画面为基础的视听结合的综合艺术，也是社会文化的缩影。我们应该从民族文化的高度，来审视它的地位和作用，提高它的文化品位，发挥它的文化功能、娱乐功能和审美功能。而台湾电视剧生态被严重污染的现象，是对电视文化的污染，使之成为通俗文化、消费文化的附庸。劣质、贫乏、僵死而又千篇一律的电视剧作品，给台湾文化环境带来负面影响，有识之士呼吁，人们要起来"监督与抢救""沉疴的电视文化"。对低俗不堪的节目，评论家忧心忡忡，认为它"严重腐蚀了人心，消磨了人的志气，摧残了民族风格之文化建设"。①

色情暴力和污秽行径充斥荧屏，这是台湾电视剧的弊端之四。制作单位为争创高收视率，不顾民族文化传统与电视家庭化的特性，在屏幕上大量出现搂搂抱抱、激情过分的床上戏和裸露镜头及挑逗性的情节等。这些都给人以强烈的感官刺激和不良诱惑，影响很坏。

台湾电视剧的出路在哪里？

面对台湾电视剧量的泛滥和质的下降，电视剧制播界的有识之士认为：我们应该建立自信心、荣誉感、责任感和社会感，互

① 刘源俊：《报业与电视业有待大力整顿》。

相团结，互相爱护，把节目办好。广大观众呼吁，编导者应怀着对国家民族、对社会道德负责的精神，充分利用电视传播的多种优势，发挥其娱乐、社教、审美等多维功能。电视从业人员要正视社会现实，深入社会生活，反映社会人生，研究观众心理，净化各类节目，制作出有积极性、创造性、娱乐性、趣味性、人情味，又让老百姓喜闻乐见的好电视剧，以愉悦民众视听。这才是走出创作低谷的根本之道。加强电视剧题材的选择，净化剧作内容，注重电视剧的社会效果和教育、娱乐作用，弘扬民族文化的精华，剔除现存的弊端，提高从业人员自身的素质和修养，加强海峡两岸的电视文化交流与合作，这大概是台湾电视剧赖以生存与发展的生命线。因为任何传播媒介，脱离了广大民众和现实生活，远离了时代脉搏和社会前进的方向，它都将失去生命力。

第二节　台湾电视综艺节目的正负效应

一、艰难起步与自成特色

台湾电视台初创期的电视文艺还不具备综合的规模。1962年10月开播的台视，因技术原因而不能录影，全部节目均唱现场，进行现场播出。当时最有影响的歌唱节目是由慎芝、关华石制作的《群星会》，以演唱国语歌曲为主。它虽然具备了综艺节目的基本形态，但表现形式仍较为单一，每周安排固定时段播出，长度为75分钟，当时被台湾称为“第一个电视综艺暨现场直播节目”。

在电视刚刚开播的1962年的台湾，《群星会》的嘹亮歌声给电视观众带来娱乐和欢笑，所以好评如潮，节目也就成为培育明星的摇篮。

初创期的电视综艺节目，形式较为单一，未能充分发挥“综艺”的视听综合效应，仍处于很不成熟的阶段。即使设有主持

人，但其作用仅仅是做到承上启下、串联衔接表演过程的功效，距离真正的节目主持人还有相当的差距。当时还有由王明山制作的专门演出闽南语歌曲的《台湾歌曲》和由丁琪主持的专门演唱西洋歌曲的《星期之歌》等节目。

随着科技水平的提高和时代前进的步伐，台湾电视综艺节目也不断发展变化。编导们逐渐在单一的歌唱形式中加入猜谜、问答、魔术、竞赛、杂耍、特技、观众参与等形式，使节目的包容性越来越大，逐步向综艺形式迈进。

中视、华视的先后开播，结束了台视在综艺舞台独家称雄的霸主地位。随着电视的彩色化，更使综艺节目进入一个崭新的天地。

三台鼎足而立，展开了激烈的竞争，促使综艺节目快速发展。节目的内容不断增加，节目形式不断变化，由内景走向外景，由单一逐渐走向综合。观众参与节目、外景节目、专辑节目、歌舞综合节目、大杂烩型节目相继产生。节目长度也由 30 分钟发展为 60 分钟，90、120 分钟的大型节目。

中视除开辟不少益智猜谜节目《上上下下》、《猜猜看》、《一分一秒》、《分秒必争》、《全神贯注》外，也致力于大型综艺节目的开拓，最著名的是由包国良主持的《欢乐假期》。它是中视的招牌和长寿节目，从 1970 年开播，至 1989 年才结束，历时 18 年之久。该节目是中视“欢乐系列”的开篇，初创时以歌舞表演为主，给台湾观众带来欢乐与欣赏，赢得了好评。

台视继走出摄影棚到酒店录制节目后，又率先到户外去拍摄综艺节目，以青山大海大自然风光为背景，摄制了大型综艺《翠笛银筝》。他们所到之处人山人海，观众争睹主持人崔苔菁洋溢着青春活力的风采，当时不少歌星以能上此节目为荣。

在 70 年代初，台视还推出带有浓厚文艺气息的《银河璇宫》，除以访问文艺界前辈而著称外，其中由张小燕、孙越合演

的短剧《桥》，更是令人难忘，而且首开短剧成为综艺节目组成部分之先例。因《银河璇宫》播出质量高，其编导顾英德荣获1975年11届金钟奖的导播奖。

华视开播不久，就在综艺节目上狠下功夫。他们的音乐节目，以幽雅的气氛与优美的画面取胜，如《晚安曲》、《四频道》除受一般观众欢迎外，还获得音乐界的好评，曾获1973年第3届金钟奖的甄选奖。

70年代，台湾电视工作者借鉴美、日等国优秀演艺节目的特长，结合本土实际，创造出具有台湾特色与风情的综艺节目。华视继台视之后，走向阳光、绿野、大自然，推出朝气蓬勃的《阳光·绿野·摄影棚》节目。同时，洋溢着轻松活泼，充溢田园之乐、风光之美的综艺节目《翠堤春晓》，也随之登上屏幕，令观众耳目一新。

中视在综艺节目民族化方面苦心经营，在传播民族文化传统神韵的综艺节目上大显身手。他们在1973年制作的《国剧的欣赏》（指京剧）特别节目，一炮打响，在好莱坞世界国际电视展中获“最佳文化奖”。这是台湾电视首次在国际大赛中获奖。1975年，中视录制的《中国音乐与舞蹈》专题节目，又获第18届纽约国际电视展奖。1976年《传统到现代中国音乐与舞蹈》再获纽约国际电视节金牌奖。这些获奖作品证明，最具有民族特色的艺术品，是最具有世界性的。

70年代末，台湾视坛的综艺节目进入了一个崭新的发展阶段。

70年代末到80年代初，台湾经济快速发展，从而促使大都市资讯和消费文化的代表——影视文化的急剧发展和膨胀。这期间，综艺节目作为大众文化产品，借机得到迅猛的发展，成为都市人激烈竞争、紧张较量的社会生活的补充和休息娱乐的补偿消费品。

台视在综艺节目制作上，力求提升水准以适应80年代观众的口味。从1979年开始，推出了两个极富创意的节目：一个是由张艾嘉主持的《幕前幕后》，首次将电视人幕后的酸甜苦辣搬至幕前，真实自然，让观众一睹为快，引起不小的反响；一个是由陶大伟、夏玲玲、孙越主持的《小人物狂想曲》，以短剧为架构，幽默新颖。

华视在综艺节目的创新上技高一筹，吸收了著名制作人江吉雄的创意：他认为综艺节目必须要做全盘性的突破，才能使内容更吸引人。他们据此创意的新形态《综艺100》加入戏剧节目，并重视各种才艺的运用组合，于1979年8月开播，令人耳目一新。人们把《综艺100》比喻成一道大杂烩拼盘，各种口味的菜色按一定的艺术逻辑组合拼凑在一起，令观众赏心悦目，美不胜收，每道菜在未吃腻之前就赶紧撤换，做到常演常新，经常给观众以新鲜感和流动感。

《综艺100》播出长度为100分钟，熔歌舞、短剧、杂技于一炉，荟萃了各种类型节目之精华，创造出杂烩、拼盘之形式。它透过短剧，探讨人生百态，导正不良社会风气；其流行歌曲排行榜，提供最新歌曲创作信息。节目巅峰期，歌星出片以此节目为第一亮相园地，否则可能遭到“封杀”，台湾校园歌曲，就是从他们的热门节目中，唱遍宝岛内外的。从1979年亮相到1984年10月停播的268集中，创造出时时更新的感觉，让观众百看不厌。

该节目主持人张小燕，是整个节目的灵魂人物。她深谙观众的欣赏习性和兴奋点，深深懂得如何带出节目的气氛。在100分钟时间里，她张弛有致，松紧适度，巧妙安排节目的搭配与节奏，十分准确地把握节目的进程，从始至终是一环扣一环，高潮迭起，使《综艺100》稳稳地立足于视坛，受到观众长久持续之厚爱，使华视赢得了“综艺看华视”的美誉。它连续三年获得金

钟奖：1980 年、1981 年、1984 年最佳综艺节目奖和 1980 年、1981 年、1983 年最佳节目主持人奖。获此殊荣在台湾电视界实属罕见。

1980 年是《综艺 100》最风光的一年，它获得金钟奖的 7 项提名奖，5 项获奖，分别有最佳大众娱乐节目奖、最佳主持人奖、最佳编辑奖、最佳录影奖、最佳灯光奖。

《双星报喜》也是华视的叫座综艺节目。自 1981 年开播以来，由于邹美仪和巴戈的出色主持，此栏目成为综艺长青树，而两位主持人也于 1986 年、1987 年连续两届获得金钟奖综艺节目主持人奖。

80 年代，中视的《周末八点》由凌峰主持，别具一格。他充分发挥个人“演”与“唱”的才华，短剧演出别开生面，妙趣横生，反映出人生百态，舞蹈、音乐、动作整体配合好，该节目设计新颖，富有创意，有较强的艺术性和娱乐性，获 1985 年金钟奖综艺节目奖。

台视在服务性的综艺节目上独辟蹊径，1982 年推出为未婚男女搭桥牵线的《我爱红娘》电视相亲节目，令大众趋之若鹜。该节目播出时间长，主持人几经变更，都维持了节目的相当水平和良好氛围，为各阶层的男女双方提供了良好的服务和艺术欣赏。

为适应台湾社会发展变化的节奏，台视将其名牌老节目《五灯奖》进行重新包装后又创佳绩。这个长寿节目，1965 年开播时名为《田边俱乐部》，当时由李睿舟主持；后来改名为《歌唱擂台》，由阮翎、邱碧治接棒主持。1978 年改为《五灯奖》，演出至今，历久不衰。该节目以才艺歌舞竞赛为主，比赛时胜方获灯一盏，演出者最后能否夺冠，以灯数决定高低。其游艺性、竞赛性与趣味性紧紧吸引着观众，有相当稳定的收视率。1976 年获金钟奖大众娱乐性节目奖。

这期间比较好的竞赛综艺节目，还有台视的《大游戏》、《综艺龙虎榜》、《综艺金榜》；中视的《大家一条心——全民趣味运动》；华视的《大精彩》、《对对碰》、《趣味大对抗》等。

在激烈竞争的台湾视坛上，只有独树一帜，时时更新才能赢得社会与观众的认可。中视看准华视鼎盛多年的大型综艺《综艺100》停播的良机，推出喜剧型的新节目《黄金拍档》。这节目完全靠5位活宝式的主持人倪敏然、张菲、徐风、罗江等的临场反应，演出一幕幕令人捧腹大笑的短剧。5位主持人拥有丰富的舞台经验，只凭一个简单的故事大纲，就可以演出一串串完整、有趣、逗笑的故事来。这种天马行空式的节目结构，让人捏把冷汗，正因为这种悬念逗趣式的演出，带来了无比的新鲜感和乐趣。他们扮演的“七先生”、“董娘”、“二百块”、“检场”角色，让观众耳熟能详，几乎家喻户晓，尤其对青少年影响更大。

《黄金拍档》首创5位诸星联袂主持人新格局。他们每次的不同造型，不同的身份，不拘古今中外，变化莫测，很有卖点。内容也富于变化，经常有新的单元登场，特别在喜剧效果上颇见功夫。短剧中过于粗俗的逗乐，对青少年的负面影响不可忽视，因而引起了家长们的忧心忡忡，观众的反应也就日渐冷淡，而不得不于播出5年后停播。

表现幽默、轻松、活泼、逗笑，又能创造生活情趣的喜剧型综艺节目，还有台视的《小人物狂想曲》、《三百六十行》；中视的《你我他》；华视的《夏日假期》。但在台湾屏幕上，真正有品位的喜剧类综艺节目毕竟太少。这也是台湾电视综艺节目走进死胡同的无奈。

台湾电视一亮相，立即就涂抹上浓重的政治功利色彩。国民党当局牢牢控制这一先进的大众传媒手段，为统治者的方针、路线和各项政令服务。台湾3家电视台，推出一系列特别节目，这种节目大致分为3种类型：

一类是政治目的极为鲜明的“遵命”综艺节目。它完全是为突出政宣任务而举办的，有明确的歌功颂德、讨好讨喜的目的。如每年蒋介石的生日（10月31日）、忌日（4月5日），各台都不放过“良机”，精心制作节目，大吹特吹，为老蒋树立形象，表达敬意或哀思，以显示自己的耿耿忠心。蒋经国逝世后，电视台主管也抓住时机，毫不惜力地举办《经国先生纪念音乐会》、《经国先生与台湾》、《永恒的恩泽——经国先生纪念专辑》等特别节目，以示效忠和怀念。

每逢台湾固定的纪念日，如10月10日的“双十”，各家电视台更卖力配合，隆重庆贺，全力以赴办好特别节目。如精心策划和制作的特别节目《普天同庆》，就获得了1975年金钟奖大众娱乐性节目优等奖。

尽心尽力、想方设法编创各种特别节目，慰问各地驻军以鼓舞士气，也是“遵命”综艺节目的效忠之举。

早在中视开播不久，就由总经理率队于春节期间迫不及待地赴金门前线劳军。尔后，华视、台视纷纷效法，每逢传统节日，均组织艺人联合慰问团赴军营，进行劳军演出，以慰三军将士。

二类是有浓厚庆典色彩的特别节目。形形色色、多姿多彩的庆典活动和各种大赛的颁奖典礼，在台湾是司空见惯的。电视台针对名目纷繁又颇有意义的各种庆典，因地制宜地推出各种综艺节目，以飨台湾观众。如一年一度的广播电视金钟奖颁奖庆典，就由3家电视台轮流制播特别节目。他们分别推出《金钟年年响》、《金钟观摩展》、《金钟奖颁奖典礼》等晚会。

除上述在观众中有较大影响的庆典晚会外，还有民俗舞蹈大赛、传统民俗技艺比赛、中小学教师艺术歌曲比赛、模特大赛、佳乐小姐决赛、选美实况等等，都分别由各台制作了特别节目，重现现场决赛实况和角逐情境，令人身临其境，目不暇接，兴趣浓烈，久看不厌。

三类是社会性、公益性、专题性特别节目。在台湾青少年犯罪率不断提高，特别是吸毒贩毒活动日益猖獗，令全社会愤而击之。综艺编导也以向毒品宣战为己任。他们充分认识到毒品是台湾乱象的祸源之一。毒祸不除，民无宁日，家无宁日。他们用文艺形式助反毒一臂之力，来表达自己的立场、观点和态度。如1993年，台视在全省各地举办了五场反毒晚会，造成极大声势，社会影响很好。

赈灾、恤孤、济贫，在台湾电视史上占有不可磨灭的一页。凡遇天灾人祸之事，3家电视台都协助社会，共同发起赈灾义演活动，呼吁全民献爱心，支援灾区人民携手共心重建家园。如1986年8月为援助台风灾区的同胞而举办的《风雨送爱心》台湾艺人联合赈灾晚会，就获得巨大成功。1991年夏，华中地区发生水灾，华视协助民间团体和知名艺人举办《送爱心到大陆》的义演，捐助大陆受灾同胞。中视也举办了大陆赈灾义演。

此外，各家电视台关怀社会为献爱心而举办的特别节目不可胜数。如1984年7月煤山灾变，矿工罹难，中视举办《爱心之夜——把关怀送到煤山》义演活动。台视也伸出声援之手，举办《送爱心到煤山》的义演义卖晚会。1987年中视播出《十万人手牵手》特别节目，为残疾人募款捐献。各台凭借自己手中的传媒优势，为需要救助和帮助的灾民、残疾人献出一份份爱心，做了不少好事，而这些特别节目将载入台湾电视文艺发展史册。

台湾电视的发展，既依靠3家电视台从业人员的不懈努力和科技进步，又依靠各制作公司的通力合作，才创造出综艺节目的一片天空。发展期的电视综艺节目，表现出如下特点：

（一）3家电视台严格遵守台湾广播电视法规，在综艺节目的制播上，坚持“寓教于乐”的准则。台视紧紧把握“乐而不淫”、“艺术净化人心”的原则。在各类综艺节目中，极尽视听之娱乐，兼顾教化之功能，以期达到感人、有趣、赏心悦目，达教

化于无形的准则。中视则为迎合观众的收视习惯与新口味，精心制作节目，以期达到收视率与广告业均获丰收。“综艺王国”华视无论在企划方针与制作原则上都技高一筹。他们以传统伦理观念为依托，结合时代变化之需求，缔造美善之境地。他们为照顾多层次的观众“求新求变”的要求，对综艺节目的内容和形式进行新的拓展，使节目从通俗走向优美，并充分发挥导引功能。

（二）鼎足而立的3家电视台，都使出奇招吸引观众，创造业绩，促使综艺节目呈现出内容丰富多彩、形式变化多端的不同架构，保持着综艺世界的新鲜感和吸引力。

（三）主持人明星化也是综艺节目发展期的重要标志。在这时期出现的主持明星张小燕，在《综艺100》的现场，凭借自己较高的艺术修养和极为灵敏机智的反应，口若悬河的口才，鲜活利落的语言，痛快淋漓的表演，成为享誉台湾的“快嘴”，显示出台湾视坛主持节目的“张小燕现象”。

（四）台湾综艺节目在发展变化中，形式与内容紧密相连。它融进了各种各样的内容，调动各种艺术手段，较大程度诱发了观众的参与欲，使台湾综艺节目的发展有着深厚的群众基础。

（五）户外型大型综艺节目，在台湾十分叫座，这是发展期又一特色。综艺节目借助风光之美、田园之乐来扩展观众的视野，从宝岛到世界，提供娱乐、观光、休闲和增长见闻等多位一体的服务，特别引人注目。

台湾综艺节目在发展进程中，编导努力突破综艺节目的陈规陋习，迎接80年代后期综艺节目繁荣期的到来。

二、蓬勃发展与繁荣多元

80年代中期，世界局势朝多元化方向发展，电视艺术为适应社会大众和都市消费文化的要求，也出现了宽容、自由、多元的新特色，呈现出以娱乐为中心，以经济效益和社会效益并重的发展格局。

80年代中期，台湾3家电视台一些崭新的节目类型破土而出，展现在台湾视坛上。

1986年，华视推出熔逗趣喜剧、人物访谈、歌舞表演等单元于一炉的新综艺节目《连环泡》。它每天傍晚在家庭团聚时刻，为全家提供共同的艺术享受。同时有针对性的对社会现象加以反讽与导正。随着时代前进的脚步与社会的发展动向，该节目设计的各单元内容也不断创新求变，引起观众的浓厚兴趣。它一登场，就采用密集短打的新战术，每晚播出30分钟，打破以往综艺节目一周播一次的格局，大胆向台湾传统电视挑战，从而一举成名。

华视《连环泡》是具有鲜明新闻特色的综艺节目，这是它的首要特点。它特别强调时效性。每天下午三四点开始录制当晚播出的节目，这样可以及时选入当天的突发事件和社会焦点问题，给观众提供最新信息和娱乐动向，不断给观众以新鲜活泼的感觉，开播不久，主持人方芳（周正芳）、澎恰恰（彭樟灿）联袂捧回了1988金钟奖综艺节目主持人奖，并赢得了1990年最高收视率。因其节目内容针对社会现象，以嬉讽的喜剧形态表现，发挥寓教于乐的功能，而获1991年金钟奖最佳综艺节目奖。

台湾电视文艺在蓬勃发展中，时事新闻综艺化的节目连连叫好。早在80年代初，台视由凌峰主持的《电视街》就引起观众极大兴趣，“新闻后遗症”、“飞冲天”等单元都很受欢迎，首开综艺节目带上新闻色彩的先河。影响所及，后来的《连环泡》和《女丑剧场》等都沿袭并借鉴了这种特色。80年代中期，华视的综艺节目《电视副刊》透过趣味短剧，探讨人生百态，导引正确观念，匡正社会不良风气，也呈现出与社会时事紧密结合的特色。

台视在80年代末登场的《女丑剧场》，是以社会新闻事件为题材，用电视新闻播报方式串联，兼用喜剧小品进行表演的综艺

节目。这个长度为30分钟的节目，旨在表现小市民的心声。它以清新鲜活的喜感，不仅获观众喜爱，而且赢得各界口碑！该节目有源源不断的话题，凡是重大新闻、人人关心的题材，都配合时效性以幽默短剧方式呈现。

《女丑剧场》在表演上也强调生活化，不故意夸张使用肢体语言。主持人方芳与巴戈的逗趣组合，也保证了高收视率，成为1989年的综艺节目新锐，获得1990年的收视冠军。

时代在变，观众的收视观念和欣赏口味也在变。3家电视台全力以赴地经营带状综艺节目。

带状综艺节目系指一周连续播出4次以上的节目。80年代中期有3个响亮的带状综艺栏目出现，分别是华视的《连环泡》和台视的《强棒出击》与《天天开心》。此后，涌现出一批带状节目，如《女丑剧场》、《今晚有约》、《综艺万花筒》等。它以强劲密集的攻势，天天连续播出的形态，占据有利地段，造成相当的声势。

台视的带状新综艺栏目《强棒出击》，以新颖热闹的形式登上荧屏，赢得观众的欢迎。该节目每周播出5天，每天30分钟，其中“五花八门”的单元时常更新内容，是其招牌节目。它一是突出报道深度，二是加强资料汇集，将来龙去脉讲解清楚，因而备受欢迎。该栏目始终坚持教育性、益智性、趣味性相结合的特色，成为台视的长青综艺节目。

台视的《天天开心》首创闽南语带状综艺节目之先河。自1987年开播以来，它以喜闹开怀为宗旨，包容了时装短剧、古装短剧、歌唱、说唱、俚语等内容。节目热闹而有趣味，通俗而不低级，为广大台湾观众所欢迎。特别是主持人司马玉娇和卓胜利配合默契，能随节目特性恰如其分地表演，以拙朴的乡土味取胜。

中视的《综艺我和你》是较为突出的闽南语午间带状综艺节

目，尔后又推出《午时五味乡土情》有较高的娱乐价值。华视开辟的《日日春》，则着重于台湾民俗、名胜古迹、人文掌故、方言、声韵、稗官野史的趣闻轶事，激发观众爱乡爱国情怀。

带状综艺的播出形态是台湾电视文艺的特色。在80年代末就日趋热火，播出火红时，一周13个此类节目出台。节目天天和观众见面，有喜有悲，悲喜交加。如果水准较高，天天都能抓住观众，则大受欢迎，效益倍增；反之，如果节目平平，天天曝光，更让观众反感而败下阵来。天天连续播出同一风格的综艺节目，天长日久，没有新招和高招，必定会塌下台来。

80年代后期，为探索各类社会问题、生活问题和疑难问题而兴起的谈话型的节目，成为综艺节目的新宠。它亲切自然，娓娓而谈，款款而叙，有内容、有见解，有点子，有品味，一亮相就受到观众欢迎。

中视的《女人，女人》就是谈话类综艺的佼佼者。它创建于1989年，由黄建福制作。大胆地畅谈“性”事，它是专为女人设计的谈话性综艺节目。大胆开风气之先，以畅谈“性”事为己任，是台湾电视史的创举。主持人有板有眼，尽心尽职，很是地道，使它成为男人女人不能不看的好节目。它有几个极受欢迎的单元：“女人老实说”、“性不性由你”、“心情故事”等，均有相当的创意，不仅让人爱看耐看，而且经得住琢磨，因而有较高的评价。1990年，获当年金钟奖最佳综艺节目奖。主持人赵宁、崔丽心因搭配良好、默契，而双双获得1990年金钟奖综艺节目主持人奖。

谈话性综艺节目虽占领夜间九点半以后的黄金时段，但各台为了出奇制胜，谈话内容愈谈愈“露骨”，引起广电处官员的提醒：不要“引火自焚”。又因一窝蜂的跟进制作此类节目，新意不足，使其逐渐呈现疲态，1990年纷纷叫停，只有《女人，女人》风光依旧。

真正让观众喜闻乐见并长存屏幕的好节目，必定是有其独特的个性和风格的。素有“综艺王国”美称的华视，就有几个拼盘式综艺节目长盛不衰，如《钻石舞台》、《百战百胜》、《金曲龙虎榜》。

1986年开办的《钻石舞台》是高娱乐性的巨型综艺节目，每周播出一次，每次120分钟。由郭建宏、王钧制作，胡瓜、阳帆主持，众星云集，场面壮观，以优美的歌唱、热烈的舞蹈、幽默的对白与精彩的短剧贯穿全局，一气呵成，内容丰富，形态活泼，颇受观众欢迎，长期有稳定的收视率。

华视的综艺节目，在台湾视坛确有建树，经常是好戏连台。另一个名牌综艺《百战百胜》也长盛不衰。它从1987年开播以来，一直坚持集娱乐、体育、社教、文化于一体的制作方针。所有游戏竞赛，如“桂河大桥”、“好汉坡”、“喜从天降”、“蜘蛛人”、“步步惊魂”等都是精心设计的，惊险十足，安全有余，颇受青少年观众的欢迎。这一由王钧制作、胡瓜主持的户外运动型节目别开生面，颇具创意。

作为综艺王国华视的招牌节目之一的《金曲龙虎榜》也是名满台湾视坛的。节目以中西流行歌曲排行资讯为主，由薛圣芬制作，胡瓜、方笛主持，1989年9月开播，除精彩的歌舞及MTV之外，更有短剧和趣味单元，很受青年学生欢迎。它先后推出的“歌曲排行榜揭晓”、“六点档”、“鸡同鸭讲”等系列单元，奠定了该节目的成功基础。

综艺节目能否引人注目，除了主持人的魅力外，最关键的就是“主力单元”的设计。中视1988年开播的由黄义雄制作的《欢乐100点》，是周末时段外惟一的大型综艺节目。它就是因为有“志明与春娇”这一成功单元，才在台湾视坛崭露头角。

面对激烈的竞争，3台综艺节目纷纷变法度，一股清流汩汩而出，那就是有相当文化品位、欣赏品位的音乐节目登台亮相，

而最有代表性的则是中视的《黄金五线谱》和《飞扬的音符》。

80年代中，制作人俞凯尔有感于当时台湾并没有真正的音乐性节目，而设计了《黄金五线谱》，希望通过它引导观众去了解音乐、欣赏歌曲，进而获取更多的音乐知识。因节目格调高雅而被电视界同行肯定，荣获1987年金钟奖综艺节目奖。黄文章因参加该节目第8集演唱而同获金钟奖男歌唱演员奖。因其拍摄精美，又获该年金钟奖灯光奖，可见水准之不凡。而中视同时期播出的音乐节目《飞扬的音符》获1988年金钟奖综艺节目奖和男歌唱演员奖。中视在制作音乐节目中确实有高人之处，才连连夺标。

中视的音乐节目讲究水准、品质和格调，多年来一直走在前列，很有自己的个性特色。如由钢琴博士吴冠英主持的《乐自心中来》，内容包罗万象，时而穿插访问、演奏，由古典音乐到流行音乐，由西洋音乐到国乐乐器，还有民谣和生活小品串接而成，强调品位，不属于“打歌”节目，显示出阳春白雪的风格，得到很高的评价。主持人优雅风度和音乐素养，为节目奠定了高雅格调。

除特别擅长制播严肃音乐节目外，中视对青少年的兴趣爱好和音乐热点也颇为关注。他们推出由陈少原制作的《摇滚大餐》是以摇滚乐和MTV流行歌曲为主的综艺节目。

《八分音符》是台视很有音乐性而整体架构仍属综艺形态的节目。它的内容包括流行歌曲演唱、古典音乐的演奏及中国传统器乐的演奏三大类。

如何发掘青少年的才艺，张小燕首度为青少年开辟了《TV新秀争霸站》，并亲自出任主持人，让身怀说唱歌舞技艺的学生们一展身手。该节目最大的成就是推出了歌唱全新组合“小虎队”，造成前所未有的轰动。“小虎队”经过精心设计与包装，小帅虎、乖乖虎、霹雳虎载歌载舞的青春节拍和动感十足的歌声响

彻台湾上空，征服台港广大观众，余波一直震撼到大陆。他们健康向上的演唱风格，成为演艺圈的旋风，充分显示出节目的优势和总体水平，开发出一片青少年的视听天地和娱乐天空。

80年代中后期，台湾综艺节目飞速发展，呈现出一派繁荣兴旺的景象。它们有如下四个特点：

（一）节目形式灵活多样，节目内容丰富多彩，展示出综艺节目的广阔前景与广阔市场。

（二）三台综艺节目的制作水平不断提高，形成优美动听的声、光、色、画综合效应。为了提高节目水准，首先在软件上，即节目企划上下大功夫。

（三）在台湾电视综艺节目繁荣期，外制公司功不可没。各制作公司如雨后春笋般建立，他们制作的综艺节目日臻完美，为广大观众提供了又多又好的娱乐消遣和精神食粮。

（四）有较高艺术素养又善于调动场面的主持人，是综艺节目的灵魂。他们在现场的出色表演和机敏反应，将节目带进一个又一个高潮。

总览繁荣期的综艺节目，确实取得了令人瞩目的成绩。但这时期的综艺节目也存在相当严重的不足与缺失。粗俗、鄙俗、庸俗之作也屡见不鲜。如何走出困境，这是电视界和观众关注的问题。

90年代，台湾综艺节目面对多元社会的演变及快速的资讯传播，呈现出开创新栏目，开拓新思路，开辟新单元的日趋成熟的多元结构。三台策划者挖空心思求变求新求美，纷纷变法度，开辟出综艺节目的一片新天地。

面对台湾观众的娱乐休闲和时新时变的收视需求，中视一马当先开创了颇具新鲜感的新综艺节目《鸡蛋碰石头》。它由郭建宏、薛圣棻制作，巴戈、蓝心湄主持。两位主持人独特的卡通式造型和风格，成为节目的设计重点和卖点。为了和他台一争高

下，他们设计了十几个生动活泼的单元，互相替换。

由于主持人的幽默风趣与默契配合，使这个节目不但在台湾家喻户晓，老少咸宜，而且上香港卫视以后，也得到香港观众的认可和大陆观众的欢迎。

台视新推出的一串新综艺节目则特别注重自己的定位。《玫瑰之夜》以大型歌舞为主，加上机智问答，形成华丽稳重、温馨知性的风格，同时又兼具感性和娱乐性，备受观众喜爱。

《玫瑰之夜》因为定位准确而形成自己的独特风格。主持人的出色串联和幕前幕后工作人员的默默耕耘，使节目建立了口碑。幽默逗趣的李茂山与落落大方的方芳搭配自然、平易亲切、双双获得 1993 年金钟奖综艺节目主持人奖。

综艺节目能否受到观众青睐，关键在于节目是否有个性、有特点、有味道、有看头。而“综艺节目鬼才”、“点子王”王伟忠从华视跳槽到台视后，于 1992 年推出别具创意的《欢乐急转弯》。该节目以张雅琴（新闻主播）皮偶、卓别林扮相及一对脚丫子对话的短片，令观众大开眼界。

台视最有影响又受欢迎的新综艺节目，首推 1993 年新亮相的刘玮慈制作、张菲、费玉清（张彦亭）兄弟主持的《龙兄虎弟》。该节目的效应和反响，是由两位高水平的主持搭档制造的。首次进入主持行列的费玉清，擅长台湾民谣和台湾歌曲的诠释。“歌谣”单元则由他独挑大梁演唱，声情并茂，为节目生色不少。主持界的“大哥大”张菲则钟情短剧表演，以诙谐、风趣、热闹著称，很受观众欢迎。

《龙兄虎弟》成功的关键，在于它树立了自己谐趣通俗的风格，坚持大众化、通俗化、娱乐化的喜剧方向，以 34.1% 的高收视率夺得 1994 年综艺节目收视率冠军。1995 年，张菲、费玉清携手荣获金钟奖综艺节目主持人奖，是当之无愧的。

“综艺王国”华视一贯特别注重综艺节目的企划和制作，进

入90年代，频频推出新构思、新创意、新栏目，令同行刮目相看。

由张小燕、阳帆主持的《综艺万花筒》是华视节目中颇具魅力之作。它以历史人物掌故为经，以表演说唱为纬，编织一台综艺大观。它透过猜题方式，增加益智效果，内容丰富多彩，趣味多种多样，以活泼轻松的风格见长。

在搞笑类综艺节目泛滥荧屏之际，华视独辟蹊径，在1992年推出纯歌唱节目《周末摄影棚》，走精致惟美路线，令人耳目一新。

高品质、新创意、声画美是新综艺节目立足视坛、赢得观众的最佳砝码。华视的益智游戏节目《天生赢家》就属此列。它在主持人带领下，大伙儿愈玩愈起劲，终于获得1995年金钟奖综艺节目奖。

华视拥有高水平的制作群和一流的策划者、主持人和优良设备，在1995年又连续推出视野广阔、别开生面又引人注目的新综艺《台湾什么都有》、《电视联合国》、《亚太之星》等。

面对综艺世界的新、奇、活、多、乱、糟等等现象，观众目不暇接又万般无奈。台湾综艺节目出现了让人又喜又忧、毁誉参半的尴尬局面。如何走出低谷，再创辉煌，是台湾电视从业者为之奋斗的目标。

90年代，三家电视台首先大刮改革风，开发新形态，让综艺节目面貌一新，既给观众美好的视听享受，又以知识性为依托，引发不同层次观众的收视兴趣。

中视首先推出“专业型”综艺节目《发达一族》，以别出心裁的方式，将全球各地稀奇古怪的职业种类搬上屏幕，以饱观众眼福。在台湾专业型节目蔚然成风，想了解医药常识的，可看台视的《戏说人身》；关心职棒运动者，有台视的《欢乐强棒》和华视的《追赶跑跳碰》提供球讯和球趣。

华视在综艺节目改革进程中，在劳委会支持下，出台了服务劳工为主要内容的《欢乐大连线》。以劳工服务对象的综艺节目还有台视的《欢乐队队碰》。

台视为适应观众求异求奇的审美心态，推出台湾第一个以魔术为架构的新综艺。主持人张永正时而主持，时而摇身一变成为魔术师，让观众大开眼界。加上特别来宾的客串，吸引了大批儿童观众的浓厚收视兴趣。因其坚持走趣味化、生活化的创作之路，使节目历久不衰，播出至今。

拓展观众视野，增设知性新类型节目，也是各台努力的方向。中视接纳了被台视腰斩的《世界真奇妙》班底。制作人江吉雄重新创意，原主持人谢佳勋、李秀媛再度登台执棒，推出崭新的旅游猜谜新综艺《绕着地球跑》。该节目熔知识性、趣味性、猎奇性于一炉，角度新颖，格调较高，给台湾观众多一份新的选择。主持人谢佳勋的成熟、稳重、知性和中规中矩，与李秀媛的开朗、活泼、机敏又热力四射互为映衬，珠联璧合，非常有观众缘。该节目的主持人亲自分赴全球各地走访奇风异俗，亲自参与世界各地的活动，真实又亲切，饶有趣味。

台视在1990年初，就用《爱的连线》改写三台综艺，不再将节目流于打歌园地。节目播出后反响极为热烈，热情观众把节目视为一诉衷曲的良朋益友。它真正在播者与观看之间牵上了一条爱的连线，建成了一座情的桥梁。

《八八五热力传送》在《爱的连线》基础上应运而生。名为“八八五”，谐音为“帮帮我”，走贴近百姓、贴近生活、贴近现实的综艺路线。它以为民众解决疑难杂症为己任，这是一个社教味甚浓的综艺节目，对社会公益事业有推动作用。

各台综艺节目，为带动现场演出气氛，力求高朋满座，气氛热烈，都使出浑身解数，邀请观众进入录播现场。他们为请求观众捧场，有的亲自打电话预约，有的以大奖为诱饵，总之，煞费

苦心招引观众。广大观众大都一呼百应，前往录播现场坐阵助威。

为满足广大观众在现代社会的视听需求，进入90年代后，三台综艺节目又时兴唱现场，一展实力派歌星的功力，来赢得观众。如台视的《龙兄虎弟》"歌谣"单元，则由主持人费玉清一展歌喉，现场演唱单元成为最叫座的卖点。

三台综艺节目新招迭出，在1994年开始流行"Call In"热，所谓"Call In"就是透过电话与电视观众一起参与节目，不论是发表意见，或是一起玩游戏，还是点歌聊天，应有尽有，琳琅满目。

在综艺节目五光十色的演出中，加入奇人异事更增添神秘莫测的色彩，成为综艺发展的新的流行趋势。华视推出的新综艺《台湾什么都有》的重头戏是"奇人异事"单元，介绍台湾本土千奇百怪的新鲜事和奇特人，充满了知识性、趣味性和新奇性。节目建立在介绍台湾人文、地理、风土民情等资讯的基础上，知性十足且兼浓郁的宝岛风味，透视出民众寻根问祖的深厚文化渊源，以较强的可视性而独树一帜。

走出台湾，把综艺节目的艺人专访做到国外，借助国际巨星来制造收视声势。《超级星期天》专程赴美采访情歌王子胡立奥和当红歌星麦当娜，在综艺界刮起了巨星上荧屏的国际风。各台都把脑筋动到外籍兵团上，既借这些大牌明星的艺术魅力，又把他们作为新闻焦点来炒热，可谓一箭双雕。

海峡两岸的交流日益拓展，凌峰因摄制《八千里路云和月》，不但在台湾声名大震，而大陆也给予充分肯定。他和制作人双双被邀作为北京召开的第11届亚运会开幕式的特别来宾。获此殊荣，连台湾电视界都引以为荣，《电视周刊》报道，"受邀亚运，好不风光！"

台湾民众急切想了解大陆的人文、地理、社会；过去、现

在、未来；同样大陆同胞也对台湾宝岛充满兴趣。同为华夏子孙的同胞情结，在电视的交流与合作中，不但增强了互相了解，同时也带来电视节目形态的新变化、新发展，给两岸观众以崭新的视听享受。中央电视台开播的《正大综艺》，也选用了很多台湾电视节目《世界真奇妙》和《绕着地球跑》的精彩内容，以飨大陆观众，受到大家的欢迎。

大陆、台湾电视人的合作最为直接和密切的就数 1993 年华视开播的《综艺总动员》。此节目以两岸生活环境、人文背景、意识形态的长期差异，所形成的迥然相异的特有文化、才艺互相比较为立足点，显示出编导的创意甚佳，是电视文化的创举。它采用海峡两岸卫星连线现场直播的方式，向台湾观众直接传播主持人方芳芳在北京、上海现场主持录制的节目，创出台湾综艺节目崭新的制作模式。它以大陆有特殊才艺人士的表演为卖点，既新鲜、新奇，令人耳目一新，又十分有趣和热闹活泼，让台湾观众大开眼界。

这次华视成功的尝试，取得了令人满意的合作成果。对两岸交流功不可没。

台湾综艺节目播出 30 多年，新老节目良莠并存，共呈荧屏，形成一个多元并存的综艺新格局。

在台湾电视文艺发展历程中，最长寿的综艺节目要数台视的《五灯奖》。它自 1965 年 10 月开播以来，历久不衰，至今仍红红火火地活跃在荧屏上，是名副其实的长青树。

《五灯奖》自开播以来，一直遵循“倡导社会善良风气，带动社会大众正当休闲活动具有助益”的方针。它们是如何保持时时出新、青春永驻的呢？

首先，节目编导全力以赴，用“心”观察，用“耳”去听，用“眼”来看，尽力去捕捉大众的收视焦点和话题，不断地设计出别开生面的新单元，这是他们成功的秘诀。

尽量满足不同年龄段观众的收视需求和表演欲望，开掘他们的文艺才能，丰富荧屏竞技节目，是《五灯奖》的宗旨。

《五灯奖》这样的老牌综艺节目长盛不衰的原因，还在于他们立足于“变，变，变”的方针，使主持形式、舞美布景、游戏节目呈现现代化、多元化的趋势。

为了让观众有新鲜感，让老字号节目年年开新花，《五灯奖》在舞美设计上也别出心裁，既兼顾到比赛的严肃性、公正性及综艺节目的娱乐性、可视性，更注重它的临场感和现场性。新设计的舞台用不锈钢制作了卫冕者的宝座，既华丽又不失庄重，而且耐看耐用。

《五灯奖》开播30多年来，很多有才华的艺人在此脱颖而出。在长期播出中，丝毫没有疲弱之势，依然受到观众的喜爱，秘诀何在？编导者回答是“用心、求新”。他们精心组织节目，用“血、汗、泪”制作节目。

再则，编导为活跃节目气氛，调动观众参与的积极性，也颇富创意。他们一方面维持《五灯奖》平实、亲切的总风格，另一方面也千方百计迎合观众的新口味。暑假期间，组成学生兵团进入《五灯奖》，参加比赛，引发各大专院校大学生的浓烈兴趣。这些莘莘学子，以清新的气质，对歌曲的独特诠释的方式，赢得观众好评。

《五灯奖》因其品质和活力深受观众欢迎和支持，90年代初，每周日假期，节目从原来的60分钟，延长至105分钟，足见其魅力之一斑。

1982年开播的《我爱红娘》也是台视的老牌综艺节目，由洪理夫制作，曲威导播。它以各种形式让未婚男女在屏幕上相亲为主要内容。历经十余年的播出，观众反映良好，社会效应尚佳。

三家电视台都奋力办好各自的节目，他们除了不断创办新栏

目外，就在策划新单元上下功夫。华视的《连环泡》、中视的《欢乐100点》等老牌综艺节目，在90年代初也不断突破程式和框框，并推陈出新，以自己的业绩保持收视率，成为家喻户晓的名牌节目，例如《连环泡》旧貌换新颜后，就获1991年金钟奖电视综艺节目奖。

三、多姿多彩与流弊重重

（一）戏曲艺术

台湾社会的发展使三台综艺节目也随之不断调整创作方向，以适应社会和观众需求以及电视事业的日新月异的变化。综艺节目千姿百态，充分发挥其教育、益智、审美、娱乐的诸多功能，同时也适应了观众的多元审美需求。

台湾的戏曲艺术源于祖国大陆。早在一百多年前，京剧就传入台湾，并在那里找到了丰沃的土壤，湿润适宜的气候，生根发芽、开花结果。它是紧紧地联结台湾民众和中华文化传统的纽带与桥梁，不论是表演体系、剧团的组织形态、演出形式、剧目来源均承袭了中国传统戏曲的精神。

60年代台湾电视刚刚起步时，就将京剧搬上荧屏，让观众领略京剧艺术的韵味。播出时采用两种形式：一是舞台演出的实况转播；一是根据电视转播特色，充分调动媒体优势而重新创编的“国剧电视”。1962年10月，台视开播不久，就开始试播京剧舞台演出的实况，虽然制作粗糙，但还是受到欢迎。1963年，台视安排黄金时段播出的京剧节目，特别是新编剧目《人面桃花》颇有京剧特色和电视特色，赢得观众好评。

1975年，台视、中视、华视三家电视台先后推出“国剧介绍”栏目，集中精力讲述京剧艺术的文化渊源、表演程式、行当角色、唱腔分析、流派探讨及其艺术魅力的剖析，对增强观众的收视兴趣，提高其视听水平大有裨益。

台视致力于推广京剧电视化，1976年该台的“国剧介绍”

获金钟奖教育文化性节目最佳奖。

80年代，台湾电视事业的快速发展，也促进了京剧艺术的传播与电视制作，而台视、中视、华视也分别推出固定栏目《戏曲你我他》、《国剧大展》、《华视国剧》等，进行按时定点播出京剧连续剧或单元剧。

海峡两岸的沟通，为台湾京剧艺术的发展，为电视国剧水平的提高注入了生命力。中国京剧院、北京京剧院等高水平的艺术团体，多次赴台演出，为台湾同行和观众打开了一扇欣赏精深艺术瑰宝的窗口，使他们击节赞叹。

三家电视台在制播电视国剧过程中，一方面将观众带进京剧艺术的瑰丽世界中去，满足人们的视听需求。同时在推广、普及、繁荣京剧艺术上做了不少切切实实的工作，功不可没。但由于种种原因，也存在明显的不足与缺陷。

台湾歌仔戏有着深厚的传统戏曲文化底蕴，它源自于福建漳州一带的“锦歌”，后随大陆移民流传到台湾，逐渐演变成今日的歌仔戏。

台湾光复后，歌仔戏从民间走向舞台，更趋艺术化。在民间，它拥有相当多的观众，成为台湾主要的戏曲品种，1958年，歌仔戏发展迅猛，剧团激增至235个，形成了歌仔戏的全盛时期。

60年代后，社会的剧变和西方文化思潮的入侵，台湾歌仔戏受到极大冲击而日渐衰落。

1966年，自从广播歌仔戏红星杨丽花闯入电视荧幕后，凭借她的俊美扮相，优美唱腔，精致做派，一登屏幕就在《精忠报国》中出演岳飞，一下子就倾倒了不少观众，杨丽花的名字便和歌仔戏结下不解之缘。1969年，她出任台视歌仔戏剧团团长，更是在歌仔戏的演出、编创和培养新生力量方面下功夫，使台视歌仔戏在电视屏幕上占有一定的优势。30年来，她主演过《皇

上为难》、《七侠五义》、《四美图》、《杨家将》、《虎胆义魄》、《红楼梦》、《铁扇留香》、《王文英与竹芦马》、《西江月》、《巡按与大盗》、《新狄青》等电视歌仔戏，受到广大观众的热烈欢迎。因她在歌仔戏的创新与发展上做出的特殊贡献，1993 年荣获金钟奖“特别奖”殊荣。

歌仔戏有着丰厚的传统文化底韵，根植于乡间沃野之中，有着浓烈的乡土情怀，始终表现出强大的生命力与亲和力。歌仔戏表演艺术家杨丽花的名字一直响彻台湾南北。她和歌仔戏的存亡发展共荣共存。1982 年，台视歌仔戏《杨宗保与穆桂英》首度获得金钟奖传统戏曲节目奖。1988 年，台视再度以《王文英与竹芦马》捧回金钟大奖。

华视于 1980 年底成立“华视歌仔戏剧团”为该台的歌仔戏电视化做出努力。叶青主演的歌仔戏《春江花月夜》，因其将脍炙人口的才子佳人故事演得出神入化，而获得 1989 年金钟奖传统戏曲连续剧奖。1992 年，《秋江烟云》再度摘取金钟桂冠。

中视也于 1989 年成立歌仔戏剧团，由著名演员黄香莲挂帅主演的《大唐风云录》反响不同一般。1993 年中视歌仔戏《大鹅宴》获金钟奖传统戏曲节目奖。

电视歌仔戏最为辉煌的一页，算是台视将杨丽花主演的《洛神》连续剧搬上八点档的黄金时间播出，此举开了歌仔戏唱黄金档主角之先河。杨丽花为提高此剧的艺术品质，将歌仔戏与连续剧的特色一同糅进戏中，既提升了地方戏曲的民俗格调，又增强了可视性，让更多观众领略民间艺术之精粹。

当然，电视歌仔戏每天播出半小时，局限太大，很难有深度，更难出精品。再则歌仔戏演员自身文化水平低，对戏文要求比较宽松，随意性较大，很难有规范统一的对白、动作，服饰过分追求浓艳华丽，而忽略历史感和真实性。歌仔戏演出中的神怪戏过多过杂，给人以宣扬迷信之感，而影响了歌仔戏的现实性和

整体水平。

台湾电视戏曲节目，除上述京剧和歌仔戏演出外，90年代初，华视开辟的两个戏曲、曲艺栏目也颇具特色。一是《好戏连台》，以介绍台湾本土民俗戏曲为重点；二是《说说唱唱》，组合了传统说唱艺术与现代戏剧，使相声、地方戏与当今社会的文化生活作巧妙的结合，而每一集又呈现出一个具有传统意义的鲜明主旨，如孝道、礼仪等，成为寓教于乐的好栏目。

（二）节庆晚会

节庆晚会，以民俗、民风、民情为依托，融进传统的节日气氛，有浓郁的欢乐情怀和喜庆文化色彩、乡土气息而备受欢迎。传统佳节元宵节、清明节、端午节、中秋节、重阳节都分外讨喜，各台都争奇斗艳办好节目。

台视的《高雄元宵》、《开心庙会》；中视的《春雷轻响的早晨》；华视的《元宵节北港花灯特别节目》、《龙舟大赛转播》等，都呈现出万民同乐、喜庆吉祥的节日气氛，有强烈的生活气息，拉近了电视台与观众的距离，有较好的娱乐性和针对性。

富有特殊含义的节目，如青年节、儿童节、劳动节、教师节、母亲节、光复节等，各台也紧抓不放，倾力制作与之配合的有教化作用和娱乐功能的节庆节目。台视的《台北儿童创意化妆表演大赛》、闽南语综艺《走过怀念乡土路》；华视的《“三·二九”青年特别节目》、《庆祝劳动节暨模范劳工表扬大会》；中视的《沸腾的母亲的心》、《教师礼赞》等，均有不同的特点和不同定位。但这类节目大都为应景之作，流于平俗，反应平平。

但是，只要电视编导下功夫创意，节庆晚会还是有不少新意和可视性。老人节到来之际，台视配合“国际家庭年”推出《九九人长久》敬老晚会就反响不俗。表达了社会各界对老人的尊敬与孝心，和“老吾老以及人之老”的爱心。

这类节庆晚会为观众特别钟爱的莫过于中秋节晚会。一年一

度的中秋节，每逢佳节倍思亲，历来是电视台综艺节目大显身手的好时机。怀乡思亲的特别节目，一贯都有很好的卖点，编导紧紧抓住观众企盼月圆人更圆的心态，各出奇招歌颂亲情、人情、乡情和团圆之情。

值得一提的是，台视与中央电视台、香港无线电视台携手共办了一期别开生面又有较高艺术水平的中秋晚会《万里共婵娟》。这次破天荒的合作，给台港及大陆观众带来两岸三地共赏明月的意外惊喜与收获。

在节庆晚会的屏幕上，元旦的精彩晚会也格外引人注目。送旧迎新也是台湾同胞年年的企盼。为迎接元旦，三家电视台无不绞尽脑汁，精心策划。80年代末至90年代初，台湾民众处在各种困扰中，迎新意识更能刺激他们的收视情绪。台视1989年推出全力制作代表一年水平的元旦特别节目《摇滚新年——昨日、今日、明日》，1990年推出《跨年演唱会》。在知识性、资讯性与娱乐性的结合上下功夫，内容丰富多彩，形式不拘一格。

“综艺王国”华视，在元旦晚会上大显神通。1987年元旦特别节目《用爱心迎接新年》，以爱己、爱人的精神迎接新的一年。他们的另一创举是在现场转播时，主持人与观众共同数读秒迎新年，显示出万人欢腾的节日气氛。

各种节庆晚会办得最为火爆又最有特色，而且呈现异彩缤纷的要数春节晚会。它牢牢抓住中国人春节期间喜庆团圆，迎新纳采，送旧祈福的风俗习惯，和台湾民众过大年的独特情境，努力制作一连串新春贺岁的综艺晚会。一方面照顾过年时节合家团圆、围炉守岁的特点，另一方面又调动各种视听手段，拿出有鲜明综艺特色的什锦拼盘，来满足广大观众多层次的节日收视需求。三家电视台都大投入、大架构，端出一道道春节晚会的“佳肴”。此类节目有如下特点：

1. 内容丰富多彩，形式生动活泼，场面热烈火爆，众星云

集荧屏。三台春节特别节目从小除夕那天一直排到年初五，在长达一周的时间里，晚会不计其数，呈现出异彩纷呈、争艳斗丽的格局。以 1994 年为例，除夕那天，台视推出《除夕布新喜洋洋》（董至成主持）等 6 台晚会。岁末除夕，各台奋力制播热闹沸腾、逗趣欢乐又颇具新春特色的晚会 1 千台，可谓蔚为壮观。

各家电视台的晚会都是众星云集，熠熠生辉，华视长达七个半小时的《万户团圆除旧岁》晚会，由胡瓜、方芳芳、曹启泰、张丽心、徐乃麟、曹兰、巴戈、白冰冰等 8 位大牌主持人亦步亦趋联合主持，并邀集 10 位港台影视红星串联演出，阵容强大，洋洋洒洒。他们使出浑身解数，与台湾观众共同辞旧迎新。

不少晚会则独辟蹊径，用新编创的戏剧表现回家过年、围炉吃团圆饭的美好热烈情景。如台视的《大红包儿高高挂》（1994 年）是过年时难得一见的特制戏剧节目。

春节期间，戏迷们也可观赏到各自喜爱的戏曲晚会，如台视 1993 年播出的《生旦净丑贺新春——“戏曲你我他”特别节目》就由电视明星、名票、京剧演员共同表演的一台丰富多彩又传统味十足的春节晚会。华视、中视也特别为戏曲爱好者，推出明华园演出的歌仔戏，如 1991 年中视的《歌仔戏曲迎新春》就颇受欢迎。

为了观众在春节期间能完整地欣赏到各种风格、流派与不同特色的音乐作品，1994 年中视从年三十到初四，推出系列节目《乐自心中来》，其中有《古乐新韵——古典名曲演奏》、《我们的歌——细说台语歌谣 60 年》、《往日情怀忆金曲——西洋老歌》、《魂萦旧梦话当年——国语老歌》、《国乐之美——两岸名家与名曲》等五集，给欢乐喜庆的台湾观众奏出优美动听的旋律，拓展了春节晚会的新空间，提供了一份高雅艺术的选择和美的享受。

2. 台湾每年举办的春节晚会，民族性、地域性、乡土性表现得特别突出。

春节晚会抓住台湾民众非常重视春节的民族文化传统，端出一道道精神“文化餐”，如中视1991年的《吉羊送喜话年俗》晚会，就分别由台湾、香港、新加坡三地艺人贺新春并介绍各地的年俗习惯和风情异同，令人感到华人世界里中国文化之根深蒂固。华视的《欢乐中国年》，在欢歌热舞中，介绍中国人过年习俗：送灶神、蒸年糕、大扫除、贴春联、送压岁钱等等，透视出过春节的文化气息。鸡年迎春，各台借鸡抓吉的谐音，围绕“鸡”，大做文章。台视推出“金鸡贺年”晚会，以鸡的民俗趣闻串场，穿插综艺节目。

猴年话猴，猪年说猪，鼠年谈鼠，三台都相继推出品种繁多，集生活性、艺术性、休闲性及娱乐性之大成，营造了中国人过春节的热烈气氛和传统习俗，受到了观众的欢迎。

台湾乡亲欢度春节既承继了大陆优秀的文化传统，又兼有其独特的地域习性。台视在抓取春节晚会的乡土性、地域性上有独到眼光。狗年，他们推出《传唱台湾》，以演出民谣、民歌来传递台胞的民情民趣。

“年文化”的重要组成部分就是吃文化。如何让观众在欣赏综艺节目时，也能品尝到精美佳肴的文化意韵？台视为此推出鸡年的《春之响宴》，在欢声笑语中带领大家看看台湾南北货色，谈谈药补食补，讲讲精致美食，尝尝名厨料理，介绍家常小菜，为节日的各层面观众热情周到服务，让大家悦耳目、饱口福，充分享受中国传统节日之欢愉。华视、中视、台视在《千山万水心相连》（1993年）、《欢喜来过年》（1994年）、《巨星贺新岁》（1991年）的晚会中，也有年节食品或菜肴介绍，甚至由演艺人端出一道道美点佳肴，以示吉祥如意。

3. 全力以赴地创新求变是台湾春节晚会的又一特色。春节晚会年年办，如何演好年度的重头大戏，是台湾电视编导殚精竭虑要解决的难题。首先，他们利用两岸交流的大好时机，走出台

湾，走向大陆，和大陆同行携手共创春节晚会的新天地。1990年台视除夕晚会《就在今夜》，特别到北京拍摄大陆各式杂技表演和吃年饭的情景，让台湾观众一睹大陆北方民俗，感受到过年气氛。华视《欢乐大团圆——马到成功迎新春》则播出主持人张小燕、阳帆精彩的大陆行，介绍末代皇族溥杰、哈尔滨的冰雕世界和会打电话的熊猫等台湾难得一见的新鲜题材，令观众大饱眼福。

依靠先进的传媒手段，华视1993年除夕之夜的综艺晚会《万户团圆辞旧岁》就用卫星连线，将北京与台北两地守岁情景历历展示在观众面前。

中视当年也推出《大家恭喜——台、港、大陆艺人贺新春》晚会，除访问三地艺人过节的同中有异的心情，还介绍三地不同的风俗人情，特别是上海市人潮汹涌的过节特殊景观，令台湾观众大为惊叹。台视的《中国心》特别节目，不但展示大陆精美年画及花灯的制作过程，而且直接由外景主持人介绍大陆旖旎风光景色和人文景观。

翌年，华视再度与大陆携手，制播了《综艺总动员——欢乐大对抗》晚会，由海峡两岸具有杰出特异功能的人士参与惊险特技和神奇魔术的表演，并分两队进行欢乐对抗赛，趣味十足，令人耳目一新，观众大为喝彩。

走出台湾，引领观众放眼世界，也是电视寻求春节晚会变革的新招。1991年台视播出的《美国华人迎新春——喜气洋洋陪观众巡礼世界》，既介绍美国华人在当地的年节活动及思乡念祖的感人亲情，也表演有各国特色的音乐节目，有很好的可视性。中视狗年《绕着地球过新年》等也属此类节目。

春节晚会的策划者不忘春节期间要照顾方方面面的多层次视听需求，而制播了“关怀不能回家过年的人”的春节特别晚会，如台视狗年初四播出的《花开春暖》，有“医院”，“受刑人”、

"戒毒村"等单元，关心那些因公、因病不能回家团聚的人们，帮助挽救因触犯刑律、因不自重自爱而吸毒的畸形人。当年中视《香蕉新乐园》特别节目，也请艺人专门为节日期间坚守岗位、为大众服务的护士警察唱一支颂歌，向监狱看守人员表示敬意，向犯人伸出援爱之手，以帮助教育他们。

总之，台湾各家电视台不惜工本制作春节各类晚会，以示电视的社会功能、娱乐功能和节日效应，他们的春节晚会有其自身的特点和魅力，但也不可避免地出现明显缺陷：

1、因为春节晚会从小年夜一直排到年初五，形成多而杂，杂而乱，乱而粗的非良性循环。宝岛就那么些节目来源，一下铺开大摊子，摆出大局面，各台都难以招架，势必形成节目重复，内容相似，形式雷同的晚会格局。

2、各路明星反复亮相，有时一晚上三家电视台都有同一主持人或同一演员在说、在唱、在演，观众顿失新鲜感。

3、春节特别节目，依据大多数观众的收视需求制作，三台犹如"联播"一样，观众完全丧失了节目选择权。它定位于"大家乐"，因此无法满足多品位的大众需求，自然就很难有"独自乐"的情趣。这是又一"盲点"。

4、由于编导水平参差不齐，出现应景对付的节目就形成"萝卜多了不洗泥"的尴尬。一家电视台，一个除夕日，就要搞6台晚会，即使有孙悟空的七十二变，也无法对付24小时内如此多台的晚会播出和快速变更的节目需求，所以显示出编导捉襟见肘、江郎才尽之窘境。

5、春节期间唱片歌星游走三台，打歌之声不绝于耳，如此轮番的疲劳轰炸，造成极大的视听污染，任谁也难以承受。观众反映，"特别"节目再也看不到"特别"之处了。这些言之无物，又缺乏"营养"的春节特别节目，显示出浮泛、媚俗的审美趋向。

综上所述，台湾电视综艺发展史确乎有自己的规律和个性，也为台湾乃至香港、东南亚观众奉献了不少优质的娱乐节目和精神食粮，应重重地书写他们的功绩与贡献。当然，由于电视体制和社会环境种种原因，他们的综艺节目也流弊重重、艰难前行。

（三）流弊重重

应该说，台湾电视界在综艺节目的制播上确实取得了突出成绩。但由于众所周知的原因，污泥浊水冲击着荧屏使电视综艺节目流弊重重，顽症难治。雷同模仿，粗制滥造，黄腔黄调，惟利是图，文化品位粗鄙庸俗的恶劣倾向随处可见。

模仿、雷同、抄袭是当前台湾电视综艺节目最大的流弊。不论戏剧还是综艺都抄袭成风。他们模仿欧美节目，特别是爱用“日本货”。这些虽然早已成为各界垢病的现象，但目前抄风却是愈演愈烈。细观三台综艺节目，有的胆大气壮、名正言顺地“全盘移植”；有的借由合作模式的“改头换面”；有的坦然自若“拿来主义”；有的则“东拼西凑”。有时三台依样画葫芦，互相抄袭，使各台节目大同小异，你中有我，我中有你，毫无新意，甚至连栏目名称也同出一辙，如《我爱周末》、《大家爱周末》，在模式、格调、制作都大同小异的雷同窠臼中，台湾电视综艺和其他电视节目，逐步将人们的思想、情感、言行、价值都一一同化。电视变成毫无创意的媒介，它们惟一的才能就是模仿和抄袭。所以一位作家将电视称为“有史以来最伟大的同化机器”。这是绝妙的写照。

以华视《钻石舞台》为例，是最典型的“拷贝”节目。“阳婆婆”单元是日本综艺《志村大爆笑》的台湾版，人物造型如出一辙，布景道具和单元主题，也几乎与原版雷同。

从你抄我抄大家相互抄的歪风邪气中，我们可以看到台湾电视界一窝蜂的制作陋习。这些手法雷同，虚假矫情，内容贫乏，文化品位和审美层次甚低的综艺节目，令观众大倒胃口。

一窝蜂，也是雷同模仿的另一种表现形式。一段时间，台湾综艺一窝蜂地走短剧与歌唱的架构，形成模式化、公式化的格局，把自己逼进了死胡同。

粗制滥造，千篇一律，流于粗俗，迎合低级趣味，甚至是色情暴力的泛滥，这是台湾综艺的流弊之二。不少电视制作人缺乏远见卓识，目光短浅，就事论事，把节目办得热热闹闹，声光色音花里胡哨，以满足大众的感官刺激，实质上节目内容空洞无物，东拼西凑。为讨好某些低层次观众的庸俗低级的欲望，将节目弄得粗浅无比，庸俗不堪。热门音乐、流行歌曲歇斯底里、聒噪刺耳，演员歌星扭腰摆臀，不堪入目，令大众侧目。靡靡之音不绝于耳，歌词大都苍白、病弱或怪异污浊，或轻浮、挑逗，这些综艺垃圾，就像鸦片一样麻醉观众，被台湾有识之士嗤之以鼻。

黄腔暗示日益增多，色情泛滥日益严重，致使电视娱乐节目的色情暴力变本加厉到令人无法忍受的地步。

扭曲人性，虐待观众，举止言行的暴力污染，在荧屏上也屡见不鲜。电视制作人借观众出场参与游戏，弄得人家狼狈不堪，笑话百出，或被主持人任意奚落取笑，甚至推人入水或推入面粉堆中，让其出尽洋相，用此恶作剧来刺激现场观众。

台湾电视，特别是电视综艺节目，出现以逗趣笑闹、贫嘴滑舌、黄腔黄调来吸引观众的倾向，严重污染了电视生态环境，使它成为通俗文化的附庸，而显现出“贫乏、僵毙”的文化走向，这是其流弊之三。台湾评论家认为：“目前许多综艺节目成为垃圾集散场，原已庸俗的节目内容，去年（按指 1988 年）之间，变本加厉的采取低级路线。”①

台湾文化现象之紊乱，是众所周知的事实。电视综艺缺乏文

① 郭力昕：《电视批评与媒体观察·前言》。

化品质，污染文化生态环境，也是天天见诸屏幕，大至电视政策，节目形态，传播现象，小至明星形象，广告策略，视觉感受等等。在电视节目天天疲劳轰炸式的播出进程中，人们愈来愈惊骇它对于整体文化生态的愈来愈深广的影响。在台湾现实生活中，人们很难逃脱劣质电视给文化带来的负面影响，所以电视界有识之士呼吁面对电视媒体的凶猛进击，大家起来“共拯文化生态的污染”。

综艺节目文化品位低俗，还表现在日益贴近餐厅、夜总会的制作模式与内容安排。在连串制造笑料的无聊庸俗的逗趣动作、言行中，电视媒体的信息传播、思考品位、审美情趣、艺术格调日渐被其瓦解和吞噬。综艺节目就很难冲出因循苟安、惟利是图的黄金链条的束缚，而日渐滑向“没文化”的可悲境地。

商业性到处打歌，是电视综艺节目的流弊之四。商业电视制度决定了电视台的荣辱兴衰，生死存亡在于赚取利润，不然就难以为继。为此，各家电视台的节目制作被广告商牵着鼻子走。唱片公司和电影公司见缝插针推销新歌、新片，介绍新人、新作，借助电视传媒的影响力，让歌星们上电视，猛打“知名度”，这就是“打歌”。

“打歌”，就是变相广告。在台湾工商社会，为了赚钱，而不惜一切手段是司空见惯的。电视台出卖屏幕，不顾节目质量与观众需求，敞开屏幕大门，让打歌行为四处泛滥，既为赢利，也有苦衷。三家电视台历来就缺乏长期打算，不肯花大力气下功夫去挖掘、培养新人，也借助打歌现象，捞取现成节目，省心省力又省钱，何乐而不为？“打歌”，将艺术当商品，将肉麻当有趣的庸俗无聊之举，使综艺节目日渐走入误区。

《电视周刊》1496期的《电视论坛》中如是说：“近年来，在打情骂俏、油腔滑调的主持人及穷凶极恶的打歌者的夹杀下，几乎已看不到真正呈现艺能、落落大方的综艺节目了。时代的

'潮流'还真是把风俗改变得很彻底。这几年，连以风宪主司自居的金钟奖也都不能免俗，渐渐偏袒那些专吃艺人豆腐的综艺节目。”由此可见，台湾综艺节目已到了流弊重重、顽疾难治的非整治不可的地步。

自从电脑科技引进台湾视屏后，综艺节目过分依赖高科技，镜头切换过快，片头场景转接过猛。让观众觉得“现今的综艺节目也因画面铺陈过速，看到一半眼疲力衰亦不夸张”（《电视周刊》1726 期）。电脑制作的综艺节目转速太快，特技太多，使观众无法消受“飞速”跳动的画面，感到制作人在玩弄技巧而缺乏人情味。

评论家黄葳葳认为，节目的多元化并不等于画面旋转多变化和眼花缭乱。他呼吁：“综艺节目不要制造视觉公害，我们的综艺节目制作单位是不是可以想想办法，救救观众的视力吧。”这些视觉公害，致使台湾电视综艺生态污染严重，也是其流弊的表现之一。

在台湾，很多制作人都曾想努力提升综艺节目品格，或创新风格。但观众群体的低品位和长久以来形成的节目的低格调，已根深蒂固，很难改变。

人们寄希望于那些走自己道路，有品格、有个性、有文化，又受观众欢迎的视听兼备的优秀综艺节目更多地出现在台湾视坛。这才是台湾观众真正的艺术需求和收视选择。

第三节　港澳电视文艺的文化特色

一、香港电视文艺的发展历程

1997 年 7 月，被誉为“东方之珠”的香港洗尽百年耻辱，回归祖国怀抱，再次扬起经济腾飞的风帆。

一百多年来，香港人民从未停止过寻求解放和独立自主的斗

争。他们自尊自强、艰苦奋斗、团结一致、努力拼搏，将香港建成举世瞩目的国际大都市。香港，在世界经济大潮的推动下，成为国际金融与贸易中心，成为具有神奇色彩的亚洲四小龙之一。随着经济的迅猛发展，香港的广播电视事业也经历了曲折的发展进程，逐步形成鲜明、独特的大众化、通俗化、商业化的电视文化形象和具有港风港味特色的都市文化品格。

香港，在一百多年的开发变迁中，无论政治、经济、文化都有着与众不同的浓烈的地域色彩和个性特色。它既不是完全西化的现代化都市，也不是典型的传统的浸透着中华人文景观的中国式城市，而是一个华洋杂处，东西并存，现代与传统互相交汇、沟通、融合的具有开放性、兼容性和多元性的东方之都。

一百多年来，香港社会一方面深深打上殖民地色彩的烙印；另一方面又无时无刻不显示出华夏传统文化的神采。它的上层，几乎都是由西方化的洋人为核心的权势所控制；它的基础，却依然是那些固守东方文化传统，又受西方观念和文化习俗所影响的中下层民众所组成。这一奇特的社会现象，导致香港上空既飘荡着西方文明，也洋溢着中国古老文化的芬芳；既有西方现代化的先进理念，又有资本主义的污泥浊水；既有中国传统的人文精神，又有保守落后的陈旧的思维方式。香港的特质，在于传统文化和外来文化经过长期的冲突和摩擦后，出神入化地将其拼贴、糅合在一起，而形成自己的个性魅力。这就是香港电视文化得以滋润、发展，繁荣、昌盛的文化土壤和文化环境。

香港电视始于 1957 年。当年，由英国“丽的呼声（香港）有限公司”出资创办“丽的电视台”（RTV)。12 月首次播出黑白电视节目。当时，只有英文台。1959 年后，分中文台（黄金台)、英文台（钻石台）分别播出。丽的电视台，独踞香港视坛 10 年之久。

1967 年是香港电视划时代的一年。香港电视有限公司，简

称无线电视台（TVB）于11月19日隆重启播。该台一出手就气势逼人，中文翡翠台、英文明珠台同时开播。它以无线播出的优势，争取到80%以上的观众，成为香港市民文化生活中的盛事。1973年，无线正式以彩色播出，使香港电视进入多姿多彩的斑斓世界。

成立于1928年的香港电台，1970年设立电视部，制作公共事务节目，供商业电视台播出。1976年，改名为香港广播电视台，为公营（政府）电视台。它立足于推广公民责任及社会意识，被视为解释政令及沟通官民的桥梁。发展至今，每周制作12小时节目免费由无线、亚视在黄金时间播出。该台节目基本分为6类：时事、戏剧、资讯及社会服务、综合与游戏节目、儿童与青少年节目及一些教育节目。它制作的时事辩论节目《城市论坛》和手法大胆的《头条新闻》，自开播以来，一直引起社会关注。纪录片《铿锵集》以对公共事务及社会问题报道和批评，取得舆论支持而长盛不衰。它制作的系列剧《执法者》、《烙印》、《一点蜡光》、《狮子山下》等普遍受到欢迎。

无线台一开始就以强劲势头独霸视坛。开播翌日，在黄金时间推出大型综艺节目《欢乐今宵》，赢得满堂彩。该节目形式新颖，内容丰富，阵容强大，明星荟萃，当晚参加演出的有梁醒波、沈殿霞、奚秀兰等名角，立即造成极大轰动。《欢乐今宵》是无线台的长寿综艺节目，30多年来，几经改革，不断创新，励精图治，一直是香港观众最受欢迎的电视文艺节目之一。

70年代中至80年代初，是香港电视的黄金时代。除无线台的播出步入巅峰外，1975年香港第3座电视台——佳艺电视台于当年9月开播。该台主管雄心勃勃，志在必得，期望在香港能如期地分食电视大饼。开启之时，佳视每晚拨出2小时黄金时间，专为电视教学之用。初期开设了室内设计、实用设计、实用英文、汽车构造及修理等。他们一手抓教育节目，一手招揽精英

人才，并向台湾电视同行取经，开启新的节目形态。佳艺确实出手不凡，开台当日就推出引人注目的歌舞节目《佳视良辰》，有相当水准，受到欢迎。尔后的《彩色人生》亦获好评。

佳视在香港电视界风云人物梁淑怡执掌期间，有过一段辉煌。他们锐意改革，启用新锐导演徐克，摄制电视剧《金刀情侠》一鸣惊人。更为突出的是，全台倾力拍摄武侠名剧《射雕英雄传》，招徕百万观众，并开了香港武侠剧之先河，功不可没。他们亦成功地开办了电视晚间成人节目《哈路夜归人》，引起公众广泛议论和关注。这些都是佳视创下的佳绩。

但佳视好景不长。它戏剧性地走红，又戏剧性地倒台。刚刚开播三年的佳视因种种原因，于 1978 年 8 月关门大吉。佳视留给香港视坛一连串的思考和教训。

在残酷的竞争大潮中，三台鼎足而立之势坍塌。而无线台却凭借自己的实力和创意，在香港视坛稳立潮头，并创造了香港电视的辉煌期。

早在 1971 年，无线台就开始尝试制作有本地城市风格的节目，其中有轻松小品《七十三》及许冠文主持的《双星报喜》等，为该台的发展和高收视率奠定了基础。1976 年，以“翡翠剧场”为播出地，推出第一部长达 129 集的电视连续剧《狂潮》，立即掀起港岛收视“狂潮”。该剧情节曲折跌宕，内容交织着爱恨情仇，充满城市现代感，大得观众赏识。该剧不但捧红了主角周润发，而且主题曲也不胫而走，传遍港岛的大街小巷。

70 年代中至 80 年代初，以城市生活为题材的长篇连续剧大受欢迎。除《狂潮》外，还有 130 集的《家变》及《亲情》、《天虹》、《网中人》等都叫响香港视坛，获得相当好的收视效应，而且捧红了一大批有才气、有影响的电视巨星：周润发、郑少秋、汪明荃、廖伟雄等。

这期间，电视成为民众晚间主要娱乐。电视节目为迎合观众

观赏口味与收视兴趣，大量制作反映现实生活的时装剧的同时，也不余遗力地拍摄武侠剧、历史剧。无线台 1977 年播出首部武侠剧《书剑恩仇录》大获成功后，立即又有《小李飞刀》、《倚天屠龙》、《陆小凤》、《楚留香》等搬上屏幕，掀起一股武侠狂流。

武侠剧与时装剧相伴而行，携手共进荧屏，形成香港视坛一道奇丽的文化景观，创造了香港电视鲜明独特的大众化、通俗化、娱乐化的特色。

无线台雄居香港视坛霸主地位，每每获取 80% 以上的收视率，而丽的电视台却惨淡经营、艰难维持。1982 年 9 月，丽的电视由邱德根家族和澳洲财团平分股权，共同管理，遂将其易名为亚洲电视台（ATV)。该台重振旗鼓，力图创新，想与无线一比高低。在全台上下的不懈努力下，确实也取得不少成绩。80 年代末，中文黄金台改名为本港台，英文钻石台则易名为国际台。

从丽的到亚视，十年间（1973—1983）他们尽心尽力，拍摄了不少受观众欢迎的电视剧：如《十大传奇》、《变色龙》、《鳄鱼泪》、《天蚕变》、《天龙诀》、《大内群英》、《大地恩情》等。1980 年拍摄的《大地恩情》夺取 56% 的收视奇迹，为丽的创造了荧屏新天地。80 年代初，他们摄制了一系列张扬民族情怀的电视剧：《浴血太平山》、《再见太平山》、《霍元甲》、《陈真》等，影响巨大，好评不断。

80 年代，长篇电视连续剧已风光不再。面对激烈的市场竞争和快节奏、高速度的社会发展，它显得力不从心。既很难适应社会的急剧变化，也很难满足观众的新口味，因此收视率一路下滑。为遏止长篇剧的颓势，电视台看准风向，改弦易张，摒弃不再受欢迎的长篇形式，转而制作短小精悍、情节紧凑的中篇电视连续剧。

20、30 集的中篇电视连续剧因故事腾挪跌宕，人物鲜明可

感，内容曲折多变，节奏紧凑快捷，制作周期短、更换频率快，而颇受观众欢迎。1980年的《上海滩》、《京华春梦》就是代表作。此类剧作成为80年代收视主流。但因中篇连续剧毕竟篇幅有限，情节急促，无法尽情铺陈、渲染，全靠明星在支撑场面，也不能真正扭转电视屏幕的收视下跌。

为适应电视观众的求新求变的口味，香港电视人苦心经营、艰苦创新、开拓新品种、拿出好节目。他们于1981年推出处境喜剧《香港八一》，尔后倾全力再次推出古装电视剧《杨家将》，都获得一定好评。各电视台从不同侧面、不同角度进行尝试、创新，与中篇剧同屏播出的，还有实况戏剧、周末小品单元剧，使香港电视剧创作在日渐滑坡的情况下，又展现出多元发展的良好势头。

社会写实剧与武侠片是香港电视剧两大支柱。香港视坛电视剧题材还是相当丰富多彩的，社会生活、写实言志、历史写照、武打侠义、警匪侦探、谐趣逗乐、幽默讽刺、青春家庭等等，应有尽有。大都情节曲折，故事性强，富有可视性和吸引力，备受欢迎。

但是，胡编瞎造、故弄玄虚、煽情矫情、打情骂俏等劣质电视剧也充斥荧屏。它们已很难拢住香港观众的心。才思敏捷又富有创意的香港电视人，看准市场动向，号准市场脉搏，推出大型综艺节目。无线台捷足先登，首推大型选美晚会，令香港观众耳目一新。

香港电视综艺节目有悠久历史和较高水平。早在1967年无线开播伊始，综艺节目《欢乐今宵》就陪伴港人走进视屏。它有歌有舞，有情有趣，且有明星主持，大腕助阵，观众参与，又有滑稽小品、游戏节目穿插其间，显示出热闹非凡、轻松活泼、欢乐开怀、老少咸宜的特色，因而久看不腻、长盛不衰。开播以来，坚持每周一至周五天天播出，受到观众青睐，享有相当的声

誉。

而今，无线台又新招迭出，首推《香港小姐竞选》大型综艺晚会，成为一年一度的荧屏盛事。它是香港电视史上制播大型选美综合晚会之创始。以1983年为例，当年《香港小姐竞选》晚会收视率高达70%，成为视坛佳话。编导在这类充满动感、活力和艺术魅力的大型选美晚会中，淋漓尽致地发挥港式电视综艺的港味港韵的特点。极尽铺陈之能事，充分展现豪华亮丽的场面。以高科技为载体，进行华美的包装，用精良的视听设备营造一流的视听享受以吸引市民，取得极大成功。同时，编导也努力寻找俗与雅的契合点，尽力做到雅俗共赏、老少咸宜。可以说，选美晚会是香港各界首选的电视文艺节目。

亚视也毫不示弱，适时推出《亚洲小姐竞选》晚会与无线抗衡。两雄相争，无线获胜，而亚视也得到观众认可，可谓水涨船高，双方得利。此举创造了香港电视史竞争奇观。

大型综艺节目备受关注，反响强烈，除选美盛举外，各电视台的台庆庆典也令人瞩目。两家电视台都拿出看家本领，使出浑身解数，制作出声、光、色、画均属一流的大型综合晚会以飨观众。

从1982年开始，《劲歌金曲》也是电视台为流行乐坛一年一度的“金唱片奖”颁奖晚会举办的现场直播。其气势恢弘，色彩绚丽，热烈火爆，每年都引起极大轰动。颁奖晚会现场，充分发挥电视艺术之长，调动电视艺术的综合表现力，营造令人目不暇接的视听境界。它极尽视听之娱和感官刺激之需。此类晚会，既推动了香港流行歌坛的迅猛发展，张扬了通俗文化得天独厚的优势，而且推动了电视艺术的发展，满足了现代大都市市民的心理诉求和娱乐需求。

80年代，香港电视界看好大型综艺节目。它是最经济、最方便的休闲工具和娱乐享受。但久播之后也走进俗套、陈套，出

现模式化、公式化的框框，风采日渐消失。由于社会发展，早年风光鼎盛的《欢乐今宵》也日渐式微，渐失民心。但该栏目编导仍不断创新，以维持高收视率。他们曾在 1976 年首次赴新加坡拍摄“新加坡之夜”，以调剂观众新口味。他们从 1979 年开始，就与广东电视台合作，联合推出现场直播《羊城贺岁万家欢》，受到两地观众热烈欢迎。尔后还有《省港缤纷迎夏日》及《省港杯歌唱大赛》等合办的综艺节目问世。

《欢乐今宵》努力革新，调整形态。他们在 80 年代制作了一批以民间传说为基础的神话剧、传奇剧，如《铁面包公》、《钟无艳》、《观世音》、《宝莲灯》、《黄大仙》等。后又推出家庭伦理剧《季节》。它用不同形式、不同风格的剧集争取观众。即使无线作出巨大努力去摆脱播出定势，仍无法挽回将倾大厦。《欢乐今宵》终于在 1989 年被挤出黄金时段。

80、90 年代之交，香港进入更加繁荣发达的经济稳步增长期。回归在即，民心思归，人心思定，在此大环境、大背景下，各类文艺节目平缓地走出轰动效应之区，进入多元发展之路。电视人重新创意，另辟天地，以满足各层次观众的多元、多变的娱乐需求。

90 年代初，香港和记黄浦集团属下的香港卫星电视有限公司成立，打破了视坛无线、亚视双雄并立的格局。1991 年 8 月开播的卫星电视，标志着香港电视事业新纪元的到来。卫视以香港为中心，向亚太地区等 54 个国家一天 24 小时免费播送电视节目，它设有体育台、音乐台、中文台、新闻台、合家欢台和电影台等 6 个频道。除中文台外，其余均以英语播出为主。中文台以亚视节目为蓝本，全部配上普通话，还选播中国海峡两岸、新加坡，日本、马来西亚等国家和地区的时事、戏剧、体育、音乐等大众娱乐节目。合家欢台主要播放电视连续剧，首映电影片以及特辑、综合性节目、儿童节目、生活杂志节目等。卫视自 1995

年由国际媒体公司新闻集团收购其大部分股权后，成为一家以香港为基地的多元化电视机构。

凤凰卫视中文台于1996年3月31日正式开播。这是卫视与其他机构合作创办的全部用普通话播出的电视机构。该台称其服务宗旨是“立足香港，以沟通中国大陆、香港和台湾，及亚洲乃至全世界的华人，将历史悠久、博大精深的中华文明传播给世人”。[①] 它在大陆地区颇有观众缘，收视率不错。

90年代的香港电视呈现出百花齐放的繁荣景象。1993年10月，用电缆传送电视信号的有线电视台正式开播。它虽是收费电视，但因其图像清晰、色彩艳丽、传送质量好而深受香港观众欢迎。该台为用户提供娱乐与资讯并重的多元化服务。节目重点为“六·六·六十”，即6大新闻台、6大电影台，每天播出60小时体育节目。其中新闻、体育及电影节目都很受欢迎。

1997年，有线台发展迅速，已有20套节目可以供观众选择。其中有线电影1台，主播各界皆宜的港产电影，也选播一些热门的好莱坞电影；有线电影2台，主播一些高素质的、题材新颖的非主流电影。此外，HBO好莱坞影院还提供其他娱乐节目，如轰动全球的演唱会、喜剧、纪录片及家庭节目，极大地丰富了视屏。

香港视坛在激烈竞争的大环境下，“传媒王子”于品海于1994年11月创办了传讯电视（CTN）。它是全天24小时华语播出新闻的卫星电视网络。它设置两个频道：“中天”频道，播放新闻、国际时事、财经动态、体坛消息等；“大地”频道，则侧重时尚生活及软性资讯，包括艺术和文化动向、环境和大自然奇趣等。

---

① 《中国广播电视年鉴》（1998）第519页，北京广播学院出版社1998年10月出版。

为给香港百姓提供更多、更广的视听选择，1995年3月香港华娱电视（CETV）宣告诞生。它自称“无色情、无暴力、无新闻”，以传播中国优秀的文化为己任，“令你生活更美好”。这是香港电视史上的突破。该台不收费，全天24小时向亚洲各地华人播出，节目内容涵盖娱乐及综艺节目、纪录片、剧集、游戏节目、电影及其他资讯节目。它推出的综艺节目《欢乐时光》有一定收视率。

90年代前后香港视坛出现多台并存，多频竞争的大好局面。在各家电视台粉墨登场，抢夺电视阵地时，老牌的无线台与亚视也不甘寂寞，亮出自己的绝活，抢摊占位，再展雄风。1988年，梁淑怡执掌亚视时，大刀阔斧，重金拍摄《皇家档案》、《上海风云》，确实令人眼前一亮。收视率也攀升了6个百分点，对同业也有相当冲击力。她还施展“银战”招揽人才，挖走无线台大批精英，几乎令无线台人才尽失。当红明星郑少秋等纷纷转向亚视，曾志伟、倪匡、蔡澜等也投入亚视麾下，使亚视实力大增，抢走不少广告。到1990年，《法本无情》播出时，广告爆棚。亚视进步了，而无线台却盈利下降，每况愈下。

竞争的结果，给观众带来更多的优秀节目的选择和娱乐的满足。

随着科技进步，无线、亚视两台的拍摄、制作水平也日渐提高。节目的观赏性也日臻完美。1991年7月，两台均采用立体声·多声道广播系统。由于运用了尖端数码技术，使香港电视的视听水平迈上新台阶。

两家电视台在寻求发展与突破中，力图想战胜对手，抢得头筹，随之而来的是更为激烈的竞争。他们在90年代初易帅换将，各出奇谋，但无线挡不住亚视的锋芒，收视率再度跌入低谷，连镇台宝《欢乐今宵》也经受不住亚视港产片冲击，败下阵来。1991年11月，无线清水湾电视城发生大火，损失惨重，更是雪

上加霜。

但无线台毕竟是老牌视坛盟主，即使多次受到冲击，仍稳坐钓鱼台。1993 年，他们买进台湾电视连续剧《包青天》，引起轰动效应，平均每晚收视人数达 195 万。在综艺节目上，无线的《翡翠歌星贺台庆》、《劲歌金曲第一季选》也都成绩不俗，遥遥领先于亚视。

亚视在 90 年代改写了两家电视台竞争时处于 2:8 的劣绩，用名牌节目来吸引观众。它在无线之后，同样购进台产《包青天》，并旋即播出，与无线一争高下。一时间屏幕上大闹“双包案”，导致观众别无选择而纷纷投诉。这是恶性竞争带来的恶果。

1995 年，亚视出奇致胜，播出购进的中央电视台制作的《三国演义》和《西游记》获得高收视率。它还在当年《亚洲小姐竞选》中，巧用奇招，以报名者不限年龄来吸引爱美女性，结果来者蜂涌，蔚为壮观。一名 47 岁女性进入决赛的前 5 名，荣获“最受传媒关注奖”，此举赢得港人上下赞叹。

在电视文艺节目的的激烈竞争中，两台互相促进又互相争斗，但都不忘开辟新栏目以抓住观众的视线。1994 年，亚视首先推出反映社会热点的《今日睇真 D》，无线立即跟进，拿出《城市追击》。两个节目都以热点问题的追踪报道为特点，收视率都很高。在传媒的较量中，无线与亚视也不断增加播出时间并拿出名牌节目以提高收视率，使自己能立于不败之地。1997 年，两台每周播出 580 小时新闻与娱乐节目，其中娱乐节目、电视剧、大型综艺晚会、慈善筹款盛会、游戏节目都特别有卖点。

随着 1997 回归日近，香港荧屏不断出现新气象：一则，大陆信息明显增加；二则，港内各电视台与内地电视台交流、互访、合作也日趋频繁。从 70 年代末开始，港粤两地电视同行就通力合作，共同举办《羊城贺岁万家欢》大型综艺晚会。他们还与北京、天津、福建、广西、江苏、黑龙江、甘肃等省市台合办

各类文艺晚会或合作拍片。如购进中央电视台及内地各台拍摄的电视连续剧《红楼梦》、《水浒传》、《三国演义》、《西游记》及纪录片《毛泽东》等，在香港叫好又叫座。两地的交流、沟通形成真诚互动、优势互补的可喜态势。

香港民众心向祖国，情系大陆，关心乡梓。故乡的建设和发展令他们自豪和骄傲，大陆发生的每一件重大事件都牵动着他们的爱国心。特别是在抗灾抢险的紧要关头，香港同胞都献出爱心，伸出援助之手，举办各种赈灾义演，慷慨解囊，集资捐款捐物，救助受灾受难的父老乡亲、同胞手足，此情感人至深。

例如，1991年华东地区特大洪水，香港娱乐圈快速反应，伸出热情之手。无线台于7月17日通宵达旦举办《华东水灾筹款之夜》，募到善款6000万港元。亚视7月20日、27日两次举办大型筹款义演文艺晚会《爱心献华东》、《演艺界总动员忘我大汇演》。参与演出的500名幕前幕后演艺人员忘情、忘我表演，天地为之动容。内地、港澳、台湾影视明星同台献艺，为华东灾民献出一份爱心和关心，充分体现出心连心、根连根、血浓于水的骨肉亲情。

二、香港电视文艺的文化特色

有人说："香港是文化沙漠"。

此话流传近半个世纪，直至80年代，人们重新认识、审视香港后，终于走出此论之误区。正视香港的文化现象，研究香港的文化特色，进而透视其独特的文化性格与文化深层结构，探讨其根植于香港现实社会的文化品格，是我们研究香港电视文化的必备条件。

香港，是充满活力和动感的年轻又奇异的国际大都市。它极像一首具有蓬勃生命力的立体交响曲。它又是中国不可分割的一部分。它的历史脉络，社会现象，文化结构及价值观念，与华夏传统有着千丝万缕、切割不断的联系。

香港的社会文化，以经济的飞速发展为依托，也取得可喜的进步。充满现代气息的香港，依然有自己独特的精神文化的韵味。香港无疑地不断西化和现代化，但中国传统文化在那里生根、发芽、抽枝、结果，不但得到保存、积淀，而且得到发扬，使香港不仅经济上产生奇迹，在文化发展上，也成为璀璨的东方之珠。

1957年，电视进入香港后，掀开了香港传媒的新纪元。电视和报刊、广播一样，根植于高度发达的香港商业社会，深深烙上市场经济的印痕。随着电子工业的迅猛发展，香港电视与社会相伴同行，随之也形成自己鲜明的文化特色：商业化与通俗性是它的主流；娱乐性与休闲性是它的取向；兼容性与多元化是它的个性。

（一）商业性与通俗性

香港电视，是中国电视的一支奇葩。

香港电视文化，是中国文化和外来文化在电视传媒中交汇、碰撞、磨擦、融合后具有鲜明商业色彩和个性品格的中国电视文化的分支。文化，是人类社会实践的产物，香港的电视文化是香港经济起飞奇迹带动下，随着商品经济的发展而不断成长、丰富的，并迅速形成具有个性特征的文化。

香港，是地地道道的商业社会。香港电视诞生在典型的商业社会中，诞生在新旧文化，东西文化交替、交融之秋，并在经济大潮中迅速普及。70年代，现代大都会的出现，推动了新的都市文化、商业文化的发展。与国际化同步，以赢利为目的，以市场为基准的香港电视，随着市场规律的运作，也快步进入商业运作。香港传媒“风花雪月，声色犬马，应有尽有”，一报在手，即可“叹”掉一个世界。这就是香港电视文化的基础。

在工商社会工作、生活、拼搏的香港人，和各种传媒一起，与商品经济相配合，共同创造了快餐式的文化模式。各家电视

台，在商业文化潮流中，用自己的通俗化作品，起到推波助澜、煽情导引的作用，使商业化的流行文化主流，在香港日趋发展和完善。

在香港社会，商品的生产和交换决定着一切，利润主宰着一切，市场规律控制着大众文化的发展。在特殊的商业背景下，香港电视受商业利益所驱动、所左右。

工作、生活在高度紧张的工商社会里的香港百姓，面对残酷的市场竞争和疏离冷漠的人际关系，对繁荣奢华的现代化大都市，充满着爱恨交织又万般无奈的情态。他们在社会夹缝中生存发展，身心疲惫，艰难跋涉，自然转向梦幻般的电视剧中寻找心灵的慰藉和暂时的欢娱。工余之后，最方便、最廉价的休闲和消费方式就是看电视。

进入 70 年代，香港电视剧创作渐入高峰。那些折射社会现实生活的长篇连续剧，紧紧抓住观众，营造奋斗励志场，命运争斗场，名利追逐场，情感纠葛场来吸引受众。这些剧作一则全力铺排、渲染个人成长奋斗史，如《鳄鱼泪》、《变色龙》、《大亨》等男主人公大都出身贫寒，却奋力拼搏，而后则事业有成，名利双收。但好景不长，猝遭巨变，最后则众叛亲离，身败名裂；二则就是家族复仇、豪门争斗史，如《狂潮》、《家变》、《亲情》、《风云》等。其间的恩怨情仇、伦理冲突、世态炎凉，使观众身处其中而难辨东西，暂时忘却人世间的烦恼杂务，一身轻松。

此时，电视遥控开关紧紧地攥在市民百姓手中，收视率的高低，决定着广告商的投标；广告商的投资意向，则意味着电视台的盈亏，这又直接影响着电视节目品质的高下和电视台的生死存亡。因此，那些适合观众收视口味的通俗化、大众化的电视节目，就成为大众精神文化的消费首选。由此可见，香港电视的商业性与通俗性是不可分离的双生子。因为只有通俗，才能赢得观众，才能显示其商品价值。

香港，是典型的工商社会，生产和消费是它的两大支柱。香港文化受现代化商业机制的制约与支配。它的主流就是消费文化，流行文化，通俗文化。香港电视在科技推动力、文化创造力、商业运作力的联合推动下，创造出大众化、普及化的文化景观，这也是商品化的必然结果。在香港电视市场上，最叫座的就是通俗的、大众的、普及的作品，包括言情剧、武侠剧和各式各样的大小综艺节目。所以说，消费文化成为香港电视文化主流就不足为怪了。

进入80年代，香港经济繁荣，社会稳定，民众生活素质提高，观众欣赏水平提高，百姓的享乐需求、消费需求也日益增长。香港电视追随市场走向，在制播节目时，以市场为导向，以大众为消费主体，以利润和娱乐为目的，势必要快速运转，用工业化生产手段来大批量制作节目，当然这种消费文化生产就难免粗制滥造，导致缺乏文化品位而收视下滑，观众流失。这样，电视文化商品化、消费化也就顺理成章了。

处于上升期的的香港社会，有着巨大的电视产品的消费市场。所以，电视文化产品必须大批量生产，才能满足市民的精神消费需求。为迎合市场和取悦观众，电视节目则尽力添加媚俗元素和粗俗成分，以赢得高收视率和高回报率。当然，通俗文化也不是平面化、单一化的，它同样在一定程度上反映了现实人生和社会百态，具有一定的教育与审美功能。

大众文化是一种消费文化。它着重文化商品的市场交换价值。香港社会的工业化，以及由工业化带来的文化产品和市民阶层，这就是电视文化商业化、通俗化的基本依托。

（二）娱乐性与休闲性

香港电视的文化特色，在于它的商业化走向，在于它与商品经济息息相关，相依相附。“很多人以为商业力量破坏了文化发展，这其实是片面之见。如果他们肯从另一个角度来看，便会见

到商业力量其实大力支援了文化力量。"① 这一清醒而辩证的见解是有启示性的。在香港，经济繁荣为电视文化的发展提供了广阔的生态空间。电视文化不仅显示出其商业性与通俗性的明显特点，而且在娱乐大众、休闲大众、调节大众方面也有特殊的的魅力和作用。

娱乐、休闲，是商业社会民众的工作、生活、生存需求；宣泄、放松，是高速度、高压力社会市民的心理需求；好奇、享乐，是现代社会平民百姓的感情诉求。总之，欣赏收视电视娱乐性节目，是香港社会的主流。

1、综艺娱乐化。娱乐休闲是调节人们身心的良方妙药。综艺节目以娱乐大众为己任。它调动一切视听元素，衍化出令人眼花缭乱的感官享受。(1) 让观众在热烈火爆、色彩斑斓、明星荟萃的现场，尽情领略艺术之美和港岛歌舞升平景象；(2) 让欢歌劲舞、滑稽小品、偶像明星紧紧抓住忠实观众的视线。这些数不尽的综艺节目，有港姐、亚姐的选美盛况，有各式各样的劲歌金曲颁奖，有各台的台庆盛典，有公益、赈灾义演……这些看不尽的电视风景，赏不完的综艺晚会，让香港电视实实在在火了一把。以《欢乐今宵》为例，30 多年来，几乎风靡香港，观者趋之若鹜。进入其中所获得的视听享受和娱乐宣泄，令市民大呼过瘾。当然，几十年来程式难变，框框难改，虽然绞尽脑汁，时至今日，也江河日下，无回天之力。

2、戏剧娱乐化。香港各家电视台，天天播出大量的电视剧集。时装剧，特别讲究故事情节腾挪跌宕，争斗氛围曲折离奇，人物命运大喜大悲，情感欲念爱恨交织，场景布置现代豪华，让观众看得如醉如痴。这些发生在家庭、公司、社区的身边事，离现实生活很近，容易引起观众共鸣。

---

① 易之临：《世纪末风情》第 10 页，台湾张老师出版社 1992 年 3 月版。

武侠剧更注意休闲娱乐。亚视曾大胆创意设计出的武打动作一招一式，步步紧逼；一拳一掌，真打实练；一枪一棍，出神入化，可谓五步见血，十步见尸，惊心动魄，欲罢不能。此属阳刚硬派之武侠，令无线台望尘莫及。而无线却也另辟蹊径。它的武侠剧柔情万种，缠绵婉转，侠肝义胆中见阴柔之美。二者各显其招，相得益彰。

3、资讯娱乐化。随着社会的进步，新科技工业的发展，市民教育程度的提高，对电视资讯的要求也日益增加。这时，以娱乐为基调的时事报道，就特别受青睐。观众在收视节目时，出现新的趋势：看新闻时，期望有点儿戏剧性；看戏剧节目时，期望有点新闻的真实感。这就要荧屏出现更多、更新的资讯娱乐化的新型节目。例如 1990 年世界杯转播，亚视将其变为热闹、欢乐的谈话节目，由“毫无足球常识”的黄霑担纲解说，和搞笑大师曾志伟等人默契配合，与专家林尚义相互对应，将整台转播搞得资讯十足，生趣盎然又欢乐无比，获得 55% 的意想不到的收视奇迹。而经验丰富的老牌视坛盟主无线台却因固守模式，正襟危坐，特别专业地谈球聊球而败在亚视手下。

无线台在失利中看到电视观众的收视新热点，看准电视文化发展的新动向：娱乐需求的时尚化、平民化、资讯化。在 1992 年奥运会转播现场也加以调整，将其一分为二：一边是专业评论；另一边是嘉宾笑谈神侃，既有张学友、楚原等人大发奇谈妙论，还有宋韶光为中国运动员测字问运，整个转播资讯十足，娱乐多多，令观众在欢乐消闲中，获取饱满的动态资讯。

亚视 1994 年推出《今日睇真 D》，和无线的《城市追击》，以及凤凰台的《锵锵三人行》，都讲求资讯与娱乐并重，用娱乐手法包装新闻资讯，特别注重趣味性与可视性，显示出香港电视文化的崭新特色。当前，娱乐资讯化的走向是“以搞笑手法炮制资讯，以声色艺术包装节目，甚至连时事节目，亦将可能进一步

以感性、软性的面目出现”。[①] 此论有一定道理。

观众在收看电视剧时，也希望看到新闻纪实色彩，能在娱乐中获得资讯。早在70年代，丽的电视台拍摄的电视剧《十大奇案》之《人质》，就直接改编自1974年5月25日香港宝生银行劫案中的连续18小时的电视直播的精彩新闻片断。可见，电视剧创作与新闻报道联姻，能取得可观的成绩。

香港电视娱乐化走向的极端，就是以聊天、逗趣、噱头、搞笑的形式，博取观众的欢心。80年代中，普及文化无厘头玩风劲吹，电视急急忙忙跟进，推出无厘头节目。

在商业化的香港，文化浪潮一个接一个，只有追时髦，赶浪潮，跟潮流，标新立异，花样百出，才能立足影视潮头。在消费文化占领视屏的情况下，出现无厘头文化，是都市文化、娱乐文化、通俗文化在特定环境下的变种。它只强调搞笑、逗乐、轻松、消闲。它“嘻皮笑脸，吊儿郎当，玩世不恭”，甚至以捉弄别人、恶作剧为乐，以粗鄙的搞笑，无聊的逗乐，古怪的妙语，引发观众爆笑来展示娱乐文化的通俗、粗俗的风格。如70年代屏幕上的《双星报喜》出色的表演，就获得空前成功，开了搞笑娱乐之先河。无厘头文化的代表明星有周星驰等人。

无厘头文化从兴起到火爆，直至取得相当高的票房，究其原因，是人们的身心需要多种多样的娱乐形式以消遣、放松、宣泄和刺激。在荧屏上，只要能逗乐，不论采用何种手段均可接受。当然，这种以哗众取宠为己任的缺乏文化内涵、只强调消费享受及官能满足的俗不可耐的无厘头文化，终将失宠。它从一个侧面，反映了现代香港部分青少年的思维行为，娱乐模式，缺乏文化根基和社会根基。这种浮华的消费文化，也不可能长驻视屏。

---

① 马杰伟：《电视战国时代》第132页，香港次文化公司1992年12月出版。

（三）兼容性与多元性

香港地处特殊地理位置，有其与之相适应的特殊的人文景观。工业的发展，带动了香港社会的全面发展，为通俗文化的兴起、普及、繁荣提供了广阔多元的社会基础和深层次的精神文化依托。现代化国际化大都市的崛起，使香港充满活力和魅力，但又带着污秽泥沙。

在香港，华人占 90% 以上，成为社会主体。尽管西方殖民文化对其施加重压，但香港的文化基础仍然是中国传统文化。香港虽然被殖民者统治百多年，但人们的语言表达、生活习俗、伦理道德乃至感情思维、文化教育、观赏娱乐无不打上中国文化烙印，渗透着中国文化传统。香港人民与大陆始终保持着密切联系，有着强烈的宗亲、家庭、故土的传统理念。

70 年代后，香港新一代成长起来。他们既背负着华夏传统的责任，承传祖辈父辈的精神；又受到西方文化的冲击和熏陶，有着活跃的思维和现代化的行为。他们身上，既有传统人文精神的延续，又有现代意识的觉醒。二者兼容综合于一身，形成独特的香港文化特质。归根到底，香港经济的发展，离不开大陆。同样，香港文化的成长、发展、繁荣也离不开中华文化的哺育与滋养。它是中国文化不可分割的一部分。

名副其实的华洋杂处的香港社会，给电视文化的发展提供了广阔的空间和丰沃的土壤。香港电视身处其中，自有其独特的运作方式，传播特点和文化特质。

香港经济的腾飞，促使其快速步入国际大都市的行列。国际性和开放性使地盘狭小的香港，显示出包容度大、兼容性强的大都会风范。在此，香港电视吸纳四方之精华，弘扬独家之优势，在跨越时空的电视传播中，一手拿来西方的新闻报道和肥皂剧，一手下功夫编创各类宣扬传统伦理道德，有着浓郁民族色彩和香港风情的电视文艺节目。可谓既中亦西，既古亦今，中西兼容，

古今通汇，使电视文化呈现出中西合璧、兼收并蓄、优势互补的格局。不论电视剧，还是综艺节目或是流行音乐、音乐电视（MTV）都立足香港，面向华人，取得相当可观的传播效应。

香港电视文化兼容了本土文化、传统文化和外来文化，在各种不同文化的碰撞、交汇、融合中形成自己的特色。

70、80年代香港电视处于鼎盛时期，制播了大量反映现实生活和都市情结的电视连续剧。这些剧作，如《狂潮》、《家庭》让观众分享了剧中人的七情六欲、成功挫败，透视出香港发展期的新价值、新观念，成为凝聚本土意识的共同基础。同时也折射出时代气息，演绎出家国兴衰的感人故事，使身处世俗的香港年轻一代对大陆有认同感、归属感。这期间的香港电视，既创造了香港人的"香港意识"，又创造了普及文化的奇迹，成为当地传媒的龙头老大。

随着香港经济地位的不断上升，香港人的感觉越来越好，本土意识不断抬头并渐加巩固，对大陆人则另眼相看。1979年，无线的连续剧《网中人》着力塑造的亚灿（程灿）就是家喻户晓的典型人物。亚灿者，大陆来客也。他"游手好闲，好食懒做，贪慕虚荣，好高骛远"，"自私贪婪，惟利是图"。亚灿，成了"落后、无知、浅薄"、"愚蠢、贫穷、笨拙"的代名词，并以此嘲笑大陆人，以满足香港人狭隘的飘飘然的优越感。它"犹如一面镜子，照映出香港人聪明、成熟、文明、发达、现代"，"机智、纯良、富裕"。① 当然，亚灿毕竟是中国人，嘲笑揶揄中虽然有点儿恶意，但仍映射出他心地依然善良真挚。这就是香港电视文化的狭隘性的侧影。

在嘲弄大陆人的同时，香港电视人也在用心演绎出一幕幕气大声宏的家国兴亡、民族团结、共同抗侮的正气歌。使身处物欲

① 周华山：《电视已死》第124页，香港青山文化公司1990年12月出版。

社会的年轻一代燃起对祖国、对民族的崇敬认同感。如丽的电视台 80 年代初拍摄的连续剧《霍元甲》、《陈真》等就张扬民族情怀，呼唤爱国真情，弘扬正气，伸张正义，有较强的可视性、教育性。尔后，《我是中国人》、《龙的传人》、《我的中国心》等歌曲更是昂扬激越，响彻河山，唱遍港岛内外、大江南北，将中国情怀、传统文化宣扬得有声有色，声情并茂，壮怀激烈。

香港独特的地理环境和人文因素，决定了香港文化必然纳入中国文化的范畴中。它的承传与衍化，必定会受制于中华传统文化的影响。但也因位置优势和开放，与世界各国直接进行经济贸易时，西方文化意识也随之大量涌入香港。人们不但接收其先进的科技知识和管理方法，也容纳其生活方式，价值观念和消费文化乃至腐朽污浊的文化垃圾，使香港迅速进入多元并存、正负效应互相消长的文化层面。

各家电视台大量购买英、美、日等国的各类电视产品，以降低制作成本和变换港人的收视口味，可谓一箭双雕。大量引进西方影视、音乐作品和资讯节目的同时，也将他们的思维模式、价值取向、生活习惯统统卖给香港民众。在电视屏幕上，充斥着美风欧雨，港人已习以为常，司空见惯了。由此可见，外来文化对香港的渗透已无处不在，无孔不入。

香港社会的多元化，为电视文化的多元化奠定了基础。香港电视立足于中西文化荟萃之地而得天独厚。它一方面借鉴西方现代文化、科技文化、制度文化之长；另一方面又根植于传统文化之沃土，融合两种文化之优势，形成充满无限活力和生命力的多元结构。

90 年代，香港电视进入多姿多彩的时代，广播电视、公营电视、有线电视、卫星电视、传讯电视和无线电视一起，各显神通，各出奇谋，奉献给观众丰富多样的节目和广阔多元的视听选择。面对电视观众的流失，文化市场的分化，受众口味的多变，

迫使各家电视台努力开发新频道、新节目、新品种，尽心尽力做好黄金时段之外的午间妇女节目，课余儿童节目，深宵的夜归人节目，力图形成多层次、多元化的观众群体。

香港电视有骄人的成绩，香港电视文化有独特的风采。它在海外，特别是东南亚，倾倒不少观众，被誉为“文化传播基地”。香港的电视和电影节目出口量占全球第二位。1990 年，无线台就将一千多小时的节目（主要是剧集）销售给全球 25 个国家和地区，收到极佳的经济效应和传播效应。它大量输出电视节目，就是输出电视文化，对亚太地区乃至美、加、澳、欧的华人社区造成潜移默化的中华文化的影响和熏陶。在世界各地，有声有色地弘扬了中华文化。

香港电视文化的传播与影响功不可没。无线台制作的节目屡屡在“纽约国际电影电视节”中获奖就是一例。1986 年《雪山飞狐》与《观世音》获金奖；《'86 世界杯》获银奖，可见其制作水平已开始与国际接轨，并获得认可。

香港电视形成强劲的“港风北伐”现象，其对大陆的冲击波可谓强矣。从 80 年初在内地播出电视连续剧《霍元甲》、《陈真》，引出万人空巷争相观看港剧的盛况，到香港言情剧、武侠剧、警匪片、流行歌曲、MTV 和各类综艺节目铺天盖地涌进各省市台黄金时段，让人深深体会到香港电视通俗化、娱乐化、大众化的全新感受和独到的风味。1999 年春节，武侠剧《天龙八部》大闹大陆各省荧屏的文化奇观，更让人感受到香港电视文化的吸引力、诱惑力和感染力。

我们认真探讨香港电视有如此巨大的影响力、渗透力、亲和力之成功要诀：一则是注意整体包装、形象设计、自我宣传与媒体炒作；二则讲究策划，用心制作，高度重视商业运作；三则内容平实，可视性强，老少咸宜；四则节目形态自然流畅，风格亲切随和；五则注重交流，调动观众参与，加强信息反馈等。

当然，香港电视文化的负面影响也是显而易见的：一是色情，二是暴力。

商业化的香港，不少人奉行“利字摆中央，道义放两旁”的人生准则，讲究及时行乐，宣扬纸醉金迷，在通俗文化大旗的遮掩下，肮脏的色情文化时有泛滥。在香港，带“色”的东西，被称为“咸湿文化”。在电视屏幕上，面对合家老少共同观看节目，各台还是比较“律己”的，但开黄腔、拍黄片、带黄色者也大有人在。几位文化名人主持的一档深夜成人节目《今夜不设防》，就真的毫不设防，信口开河，大开黄腔，引起社会各界的广泛“关注”。不少电视节目也争相效仿，使“咸湿文化”成为一个新卖点。

香港视坛武打片、功夫片、打斗片、警匪片、侦探片泛滥成灾。打斗火并，习以为常；砍伐杀戮，司空见惯；流血见尸，家常便饭。这引起市民极大不满。他们纷纷投拆，指责电视渲染暴力，污染荧屏。1988 年亚视的系列剧《皇家档案》因过分宣扬暴力而被裁定罚款 35 万港元。

“一国两制”的伟大构想已经实现，香港已顺利回归祖国怀抱。在新世纪到来之际，让两岸四地的电视人携手共进，相互合作，取长补短，共同谱写电视文化的新篇章。

三、澳门电视文艺概况

澳门，位于珠江三角洲南端的一个半岛上。它既是商业古城，也是文化古城。它历史悠久，且因毗连珠海，紧靠香港的优越地理位置，开埠 400 多年来，作为中国的转口港发挥着重要作用。工业、旅游业、建筑业成为澳门经济的三大支柱。特别是旅游业呈多元化结构，成为其赚取外汇的主要行业之一。澳门的博彩业是遐迩闻名、赌者如云的“特殊的娱乐”。澳门人 95% 以上是华人，但不论是电台还是电视台，均设有中文台和葡文台，主要用中、葡两国语言播出。而中文台则不论播出时间，还是播出

质量及影响所及，都担负着最为重要的角色。

1984 年 5 月 13 日，澳门惟一的电视台正式开播。它除播出新闻节目外，主要播放进口电影和电视系列片及各种特别节目。创办之初用广州话、葡萄牙语和英语播出，自制节目占 30%。当时大多数澳门居民，靠接收香港电视节目获取娱乐和资讯。

80 年代中期，澳门电视台节目制作开始向多元化发展，许多大型节目相继问世，如《澳门大车赛》、《澳门小姐竞选》等，收视率有所上升。由公营的澳门广播电视公司经营的澳门电视台，自成立以来一直亏损。后改为企业式经营的股份有限公司，简称澳广视（TDM）。1989 年开始注入私人股份，但澳门政府至今仍拥有 50% 以上的股权。此后，它们实行了一套改进措施，增加播出时间，丰富节目内容，增办大型节目，以吸引观众。同时为提高节目制作水平，建成一座多功能电视节目制作中心。

1986 年，澳广电第一个电视转播站建成并投入使用。从此，澳门地区的电视节目覆盖率加大，自办节目也得以发展。《首届澳门国际音乐节》的大型音乐会的转播得以实施，使观众得到一次高水平的视听享受，反响非常热烈。此项大型国际性音乐节的现场直播，作为保留的优秀节目，至今不辍，好评如潮。它既加强了澳门电视台与国际艺术界的交流合作，又展示出澳门电视文艺的风采和水平。

1988 年，澳门电视台首次筹拍 4 集电视连续剧《天网》。它反映澳门与珠海警方联合行动，破获一个绑架、走私犯罪集团。该台拍摄的这部处女作，得到珠海电视台的大力支持与协助。开创了它与内地电视台良好合作之先例。

90 年代初，澳门电视台得到快速发展。它开始分频试播。中文台使用 30 频道，葡文台使用 32 频道。其中中文台播出时间每天达 10 小时以上，收视率为 38%。初步扭转了澳门人只看香港电视的习惯。最受欢迎的节目是《晨早新闻》、《午间新闻》、

《澳视新闻》等。

澳门台除拍摄新闻外，自制节目也有所增加：有纪录片特辑、有歌唱比赛及选美活动的现场直播，以满足观众对本地电视文艺节目的需求。而葡文台，除播出新闻外，还有不少英文电影故事片及国外购回的电视剧集。

面对香港和大陆电视市场的激烈竞争，澳门电视台的改革势在必行。他们首先对娱乐、文化、新闻三大类节目的编排，进行重新调整，以适应澳门市民的口味。其中综合性节目《澳门晨彩》从早 7：30 到 9：00，全方位报道澳门现实生活中的动态信息和社会情况，既有新闻性，又增强娱乐性、可视性，受到本地居民的欢迎。其次，加强电视剧、综合性文艺节目、体育及教育性儿童节目的播出，以满足澳门民众的多元化视听需求。

澳门电视台和祖国大陆同行的双向交流与合作越来越频繁。1989 年，中国电视剧制作中心挥师南下，赴澳门拍摄反映澳门同胞在 40 年代初反对日本侵略，为生存而斗争的 6 集电视连续剧《聚龙里轶事》。同时还拍摄了专题片《今日澳门》的大量素材。此系合作拍片之良好开端。尔后，中央电视台、新影厂、天津台等多家影视单位赴澳采访或合作拍片，为提升澳门电视水平做出贡献。

随着香港回归在即，澳门回归也提到日程表上，澳门电视台与大陆电视界的交流也与日俱增。他们一方面大量采用中央电视台的新闻和广东电视台的专题报道；另一方面又全方位直接加强与各省市台的联系。珠海、深圳、广东、上海等台的优秀节目，纷纷登上澳视荧屏，为观众提供崭新的、高水平的视听见闻，如《周恩来》、《三峡三峡》、《家在上海》等内地节目，在澳门受到普遍欢迎和好评。

同时，在文化艺术方面的交流也日趋多样化。1994 年，中央电视台少年银河艺术团赴澳门进行友好访问演出，电视台现场

转播此盛况，澳门各界反响极为热烈。

1995年底，澳门成立宇宙卫星通讯服务公司，使澳门电视发展步入新阶段。澳门有线电视与卫星电视也正加紧筹备，使视坛呈现出激烈竞争的态势。为改善和提高节目播出质量，增强图像的清晰度，澳广视积极购买新技术及电视发射新设备。

充分发挥自己的特长，大量制作大型特别节目，是澳门电视的特色。他们向世界转播了推介澳门形象又具澳门风情的独特节目，如《格兰披治大赛车》、《澳门国际音乐节》、《澳门小姐竞选》、《世界女排大奖赛澳门站》、《葡式斗牛》等。这些节目，大都受到世界各国欢迎和本地观众的欢迎。

发挥自己的文化优势，拍摄有澳门特色又具传统文化色彩的纪录片，也是澳门电视台的又一特色。如摄制有关中国传统节日文化的系列纪录片；以及反映澳门历史进程的12集系列片《融和之旅》，都表现出澳门电视的长足进步。

澳门电视文艺发展已初具规模，并取得一定成绩。它播出的总时数远超其他各类节目。到1996年，影视剧集播出占总时数29.6%，纪录片与娱乐、音乐节目占24.53%，合计54.14%。可见其影响之大，地位之重。但电视台本身摄制的综合文艺节目和电视剧，无论数量和质量方面，大都难尽人意。有影响、有品位、能久立视屏的优秀电视文艺节目则更为鲜见。

澳门电视起步不久，制作水平、节目内容都显得比较稚嫩。随着1999年底澳门回归在即，我们相信：在一国两制的伟大构想的实施中，澳门电视节目将办得更精彩、更出色、更有吸引力和感召力。澳门电视台在回归声中，将迈出更加坚实有力的步伐，日渐走向成熟，走向辉煌。在与祖国电视同行的通力合作和双向交流下，将有更多的电视艺术精品奉献给观众，奉献给新世纪。

后 记

经过花开花落的三个春秋、上千个的日日夜夜的集体的辛苦笔耕，这部“九五”国家级重点教材《中国电视文艺学》终于面世了，终于和广大读者见面了。我有如释重负之感，总算松了一口气。如果说，它是首部新学科开拓性的学术成果，那么，这是集体努力的结果，是领导、专家、学者、教授、副教授、讲师、研究生们心血的结晶，真是来之不易啊！成书之艰辛，特别是科研经费的匮乏和催稿统稿之苦，算是体会到了。

中国电视事业经过了41年的坎坷历程，从无到有、从小到大、从低级到高级、从屈居报纸、广播之后的“小三”地位跃居大众传播媒介的首位，其发展之快、信息量之大、普及之广、影响力之强、受众之多都是举世罕见的，为全世界人类所瞩目。

随着中国电视事业的蓬勃发展和兴旺发达，子系统的电视文艺事业也蒸蒸日上、欣欣向荣，电视文艺理论的建设和中国电视文艺学的学科建设被提到日程上来。1998年底，“广播电视艺术学”硕士学位点和博士学位点首次在北京广播学院设立，具有学科建设的里程碑意义。目前北京广播学院是惟一招收“广播电视艺术学”博士点的单位，1999年已经招收了该学科的博士生和硕士生，这对我们的“中国电视文艺学”的建设无疑起着极大的鼓舞作用和研究基地作用。

“中国电视文艺学”研究的是中国电视文艺的传播活动及其规律的科学。它是一门研究电视文艺现象、节目形态、策划、创

作、制作、传播、接受过程及其艺术规律的科学，是文理渗透，科学技术和电视文艺节目的结晶与升华。它由电视艺术理论、电视文艺发展简史、电视文艺节目研究三大部分组成。从中总结出规律性的学问，用以指导21世纪我国电视文艺工作实践，并且供当代大学生、研究生、电视从业人员研究我国电视文艺的教材和参考书之用。

本书各章的撰稿者名字开列如下：

绪论（代序）	张凤铸　王宝民
第一章　电视文艺的发展历程	张凤铸　刘　海
第二章　电视文艺的审美特性	张凤铸
第三章　中国电视剧	周　涌
第四章　电视艺术片	胡智锋
第五章　电视文学节目	王雪梅
第六章　电视音乐节目	曾田力
第七章　音乐电视（MTV）节目	杨晓鲁
第八章　电视戏曲节目	杨　燕
第九章　电视舞蹈节目	张小敏
第十章　电视评书节目	史艳芳
第十一章　电视综合文艺节目（上）	朱宝贺　李献文
第十二章　电视综合文艺节目（下）	朱宝贺
第十三章　电视文艺节目主持人	游　洁
第十四章　台港澳电视文艺	李献文

成书过程中，曾得到北京广播学院副院长高福安教授和教务处副处长、研究员王铎老师的支持，还得到我国中央电视台及省、市地方电视台第一线工作的同志们的协助，在此，向他们深致谢意！北京广播学院出版社社长王克瑞、副总编辑闵惠泉、责任编辑陈友军同志等为本书的出版诸多支持，尽心尽力，对此，深表谢意。

陈元猛等同志在酷暑中为本书认真校正，特此鸣谢！

由于书稿出自多人之手，阅历、学识、爱好、文风均有所不同，虽经主编统稿，仍不免有所差异，或许还有不当之处，请指正和鉴谅！

张凤铸

1999 年 6 月 16 日

于北京广播学院影视艺术研究所